



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Poeta doctus / poeta doctor: Didaxe und Eros in CB 88

Cardelle de Hartmann, Carmen

Abstract: Didacticism is a pervasive trait of mediaeval literature, even if the subject matter is eroticism. This paper surveys in its first part the intersections between both in Latin literature, paying particular attention to the High Middle Ages. School literature influences the learning used in mediaeval poetry by the poeta doctus, and the poets themselves were sometimes teachers or adopted the role of a poeta doctor. The second part presents a case in point, CB 88, a poem in which two different songs ('Amor habet superos' and 'Iove cum Mercurio') were combined and adapted. The result is a new poem, which in some measure parodies the first two. Its subject matter is the seduction of a young girl called Cecilia by the speaker, who presents himself as Cecilia's warden, and the playful discussion about which point it has attained. The poem's irony is based on the different meanings of the verb ludere, some of which are not easily compatible with the speaker's assertion that the girl is still a virgin. Ludere can also mean to speak playfully or even to compose a poem, and some stanzas are an instance of the seducer's learned talk as a poeta doctus and a poeta doctor. As the parodied songs have recently been attributed to the circle of Peter Abaelard, CB 88 could have a satirical edge against the philosopher and have originated in a learned group in France still during his lifetime. At the end, a further possibility is mentioned, namely that the poem alludes to the verse epistles addressed to women by the poets of the Loire circle.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-180545>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Cardelle de Hartmann, Carmen (2020). Poeta doctus / poeta doctor: Didaxe und Eros in CB 88. In: Kössinger, Norbert; Wittig, Claudia. Prodesse et delectare. Case Studies on Didactic Literature in the European Middle Ages / Fallstudien zur didaktischen Literatur des europäischen Mittelalters. Berlin: De Gruyter, 306-335.

Prodesse et delectare

Das Mittelalter Perspektiven mediävistischer Forschung



Beihefte

Herausgegeben von
Ingrid Baumgärtner, Stephan Conermann
und Thomas Honegger

Band 11

Prodesse et delectare

Case Studies on Didactic Literature in the European Middle Ages / Fallstudien zur didaktischen Literatur des europäischen Mittelalters

Edited by
Norbert Kössinger and Claudia Wittig

DE GRUYTER

The publication of this book has been generously supported by the Mediävistenverband e.V.

The peer review is carried out in collaboration with external reviewers who have been chosen on the basis of their specialization as well as members of the advisory board of the Mediävistenverband e.V. in a double-blind review process.

ISBN 978-3-11-064653-5

e-ISBN (PDF) 978-3-11-065006-8

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-064691-7

Library of Congress Control Number: 2019939356

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> aufrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: jürgen ullrich typesatz, Nördlingen

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Carmen Cardelle de Hartman

Poeta doctus / poeta doctor: Didaxe und Eros in CB 88

Abstract: Didacticism is a pervasive trait of mediaeval literature, even if the subject matter is eroticism. This paper surveys in its first part the intersections between both in Latin literature, paying particular attention to the High Middle Ages. School literature influences the learning used in mediaeval poetry by the *poeta doctus*, and the poets themselves were sometimes teachers or adopted the role of a *poeta doctor*. The second part presents a case in point, CB 88, a poem in which two different songs ('Amor habet superos' and 'love cum Mercurio') were combined and adapted. The result is a new poem, which in some measure parodies the first two. Its subject matter is the seduction of a young girl called Cecilia by the speaker, who presents himself as Cecilia's warden, and the playful discussion about which point it has attained. The poem's irony is based on the different meanings of the verb *ludere*, some of which are not easily compatible with the speaker's assertion that the girl is still a virgin. *Ludere* can also mean to speak playfully or even to compose a poem, and some stanzas are an instance of the seducer's learned talk as a *poeta doctus* and a *poeta doctor*. As the parodied songs have recently been attributed to the circle of Peter Abaelard, CB 88 could have a satirical edge against the philosopher and have originated in a learned group in France still during his lifetime. At the end, a further possibility is mentioned, namely that the poem alludes to the verse epistles addressed to women by the poets of the Loire circle.

*Mens mea letatur, corpusque dolore levatur,
idcirco quia me, doctor, dignaris amare¹*
(Mein Geist freut sich, mein Körper wird vom Schmerz befreit,
deshalb, weil es dir, mein Lehrer, beliebt, mich zu lieben')

Und augenblicklich verliebte sie sich denn auch in dieses Bild, nach der
Gewohnheit aller jungen Damen in Pensionaten, die sich nun einmal in alles,

¹ Carmina Ratisponensia, hrsg. v. Anke PARAVICINI (Editiones Heidelbergenses 20) Heidelberg 1979, c. 9, S. 20. Wenn nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen der lateinischen Texte von der Verfasserin.

Anmerkung: Dieser Artikel hat von den Anregungen verschiedener Personen profitiert, bei denen ich mich herzlich bedanke. Jean-Yves Tilliette (Genf) und Peter Dronke (Cambridge) lasen und kommentierten das Manuskript; Peter Dronke schickte mir darüber hinaus ein unveröffentlichtes Manuskript. Auch Anne-Marie Turcan-Verkerk (Paris) ließ mir ein unveröffentlichtes Manuskript zukommen. Mein Mann Oskar Hartmann trug das Dostojewski-Zitat bei und mein Sohn Carlos klärte mich über die Verwendung der Baseball-Terminologie für die erotische Verführung auf.

was ihnen unter die Augen kommt, verlieben müssen, zuallererst natürlich in ihre Lehrer, ...
(Fjodor M. Dostojewskij, „Die Dämonen“)²

Die Didaxe im weiteren Sinn – als Vermittlung von Fach- und von praktischem Wissen wie auch als ethische Belehrung – ist allgegenwärtig in der mittelalterlichen Literatur, insbesondere in lateinischer Sprache. Fachschriften sowie die meisten wissensvermittelnden Texte waren in Latein verfasst, der Unterricht war auf die Erlernung dieser Sprache angelegt und für die Schullektüre wurden in erster Linie Texte ausgesucht, die Wissen in verschiedenen Bildungsbereichen sowie moralische Unterweisung vermitteln konnten – zum Teil allerdings eher durch das Geschick der kommentierenden Lehrer als durch die Ausführungen der Autoren. Wer im Mittelalter lateinische Texte verfasste, hatte Latein in der Schule gelernt und sich durch dieses Medium mit den Artes in einem größeren oder kleineren Umfang beschäftigt. *Litterati* verwendeten deshalb häufig den besonderen Wortschatz der Artes und setzten deren methodische Vorgehensweise bei der Behandlung sehr disparater Themen um. Didaktische Ziele, seien sie ernst oder ironisch gemeint, und Einflüsse aus der Schule zeigen sich sogar in Werken, deren Thema, die erotische Liebe, in erster Linie in den Bereich des *delectare* und nicht des *docere* gehört.

I Didaxe und Eros: das Nachleben der antiken Literatur

Seit ihren Anfängen in Rom wird die Liebeselegie als frivole Unterhaltung inszeniert: Die Autoren bezeichnen ihre Dichtung als *nugae* („Nichtigkeiten“), *iocus* („Witzelei“) und *lusus* („Spielereien“) und bekennen sich zu ihrer eigenen *nequitia* („Nichtsnutzigkeit“, „Liederlichkeit“).³ Sie pflegen das alexandrinische Ideal des *poeta doctus*, des gelehrten Dichters, und ihre Gelehrsamkeit ist von dem praktisch orientierten Wissen, das sich für einen Römer ziemte, weit entfernt. Die zur Schau gestellte Bildung führte vielmehr ihre Vertrautheit mit der alexandrinischen Literatur vor und machte ihr Werk zu einem esoterischen Vergnügen für eine kleine Elite. In der Liebeselegie gibt es didaktische Aspekte einer besonderen Art, die man als erotodidaktisch bezeichnen

² Dt. Übers. von Marianne KEGEL, München 1977, S. 25.

³ Dazu s. Alison SHARROCK, *The poeta-amator, nequitia and recusatio*, in: Thea S. THORSEN (Hg.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge 2013, S. 151–164. In diesen einleitenden Absätzen beziehe ich mich auf Autoren und Themen, die intensiv erforscht wurden. Dies gilt insbesondere für Ovid: Angesichts der neueren, intensiven Forschung zu seinem Werk kann eine neue *aetas Ovidiana* ausgerufen werden. Hier werden lediglich neuere Überblicksbeiträge mit weiterführender Literatur sowie ältere einschlägige Forschung zitiert.

kann: Der Dichter erteilt als Ich-Stimme oder durch eine Figur (wie die Kupplerin in Ovid, ‚Amores‘ 2, 18) Ratschläge über Erotik und nimmt für sich die Rolle eines Lehrers der Liebe in Anspruch.⁴ Die Selbstinszenierung des Dichters als *praeceptor amoris* wird von Ovid auf die Spitze getrieben, indem er die Gattung der Lehrdichtung, die sich in augusteischer Zeit in das politische Programm der Wiederbelebung der Bürger-tugenden einfügt (man denke an Vergils ‚Georgica‘), für frivole Themen – die Kosmetik in ‚Medicamina faciei femineae‘ und die Verführungskunst in der ‚Ars amandi‘ – vereinnahmt.⁵

Im Mittelalter kannte man einige Gedichte mit Liebesthematik aus Antike und Spätantike: erotische Motive finden sich in den Elegien des Maximian, in den ‚Oden‘ und ‚Epoden‘ des Horaz,⁶ in kleineren oder größeren Sammlungen von anonymen Gedichten⁷ und im poetischen Werk des Venantius Fortunatus, der im 6. Jh. die antike Tradition fortsetzte und im Mittelalter intensiv gelesen wurde.⁸ Aber der *praeceptor amoris* schlechthin war für das Mittelalter vor allem Ovid, nicht nur weil die anderen Elegiker so gut wie unbekannt waren, sondern vor allem wegen der großen Bandbreite an erotischen Motiven, der feinen Charakterisierung der Figuren und der Vielfalt der Situationen, die er in verschiedenen Gattungen – Elegie in den ‚Amores‘, poetischem Brief in den ‚Heroides‘, Epos in den ‚Metamorphosen‘ – behandelt. Die Rezeption von Ovids Werk zeigt die Spannung zwischen der Ablehnung seiner unmorali-

4 Dazu s. Arthur Leslie WHEELER, Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources, in: Classical Philology 5 (1910), S. 440–450 und 6 (1911), S. 56–77, sowie den Überblick in Ovid, *Ars amatoria*. Book 3, hrsg. v. Roy K. GIBSON (Cambridge Classical Texts and Commentaries 40), Cambridge 2003, S. 13–19.

5 Die später entstandenen ‚Remedia amoris‘ beziehen sich auf die ‚Ars amandi‘ als Korrektur. Zu Ovids didaktischer Dichtung s. Patricia WATSON, *Praecepta amoris*: Ovid’s didactic elegy, in: Barbara Weiden Boyd (Hg.), Brill’s Companion to Ovid, Leiden 2002, S. 141–165.

6 Zu Horaz als Liebesdichter zuletzt: Ellen OLIENSIS, Erotics and Gender, in: Stephen HARRISON (Hg.), The Cambridge Companion to Horace, Cambridge 2007, S. 221–234. Zur Rezeption von Horaz im Mittelalter s. den Überblicksartikel von Karsten FRIIS-JENSEN, The Reception of Horace in the Middle Ages, ebd. S. 291–304 (jetzt auch in: Karsten FRIIS-JENSEN, The Medieval Horace, hg. v. Karin Margareta FREDBORG u. a., Rom 2015, S. 189–198) und Maria-Barbara QUINT, Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption (Studien zur Klassischen Philologie 39), Frankfurt am Main u. a. 1987, die allerdings nur an einzelnen Stellen auf die Rezeption der lyrischen Dichtung eingeht. Wie wichtig Horaz auch für die mittelalterliche Liebeslyrik war, ist an den vielen Anspielungen in den Gedichten des Petrus von Blois zu erkennen, die Carsten WOLLIN in seiner Edition nachweist und kommentiert: Petri Blesensis Carmina, hrsg. v. Carsten WOLLIN (Corpus Christianorum 128), Turnhout 1998. Es würde sich sicherlich lohnen, der Frage nach der Rezeption der ‚Oden‘ und ‚Epoden‘ in der mittelalterlichen Lyrik systematisch nachzugehen.

7 Von diesen Sammlungen ist die ‚Anthologia Salmasiana‘ die umfangreichste, aber keineswegs die einzige. Spätantike Gedichte finden sich gelegentlich in kleinen Gruppen in vorkarolingischen und karolingischen Handschriften.

8 Über den Einfluss von Ovid, Venantius Fortunatus und einzelner Gedichte aus der ‚Appendix Vergiliana‘ und der ‚Anthologia Salmasiana‘ auf die mittelalterliche Liebesdichtung s. Peter DRONKE, Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric, 2. Edition, Oxford 1968, S. 163–192.

schen Themen und der Bewunderung für seine Sprachkunst.⁹ Trotz ihres restriktiven Umgangs mit heidnischer Dichtung zitieren spätantike christliche Autoren häufig Ovid, dessen Sprache und Stil sie offenbar bewundern.¹⁰ Im Frühmittelalter wirkte vor allem seine Exildichtung, während Theodulfs Verteidigung der Allegorese von Mythen und der Ovid-Lektüre zeigt, dass seine restlichen Werke noch mit Misstrauen behaftet wurden.¹¹ Im Hochmittelalter wächst hingegen der Einfluss Ovids, wohl von Nordwestfrankreich ausgehend. In dieser Gegend wirken am Ende des 11. und Beginn des 12. Jahrhunderts Dichter, die sich Ovids Liebesdichtung zum Vorbild nehmen: Baudri von Bourgueil, Marbod von Rennes und Hilarius von Orléans, von denen noch die Rede sein wird. Auch hier wurde etwas später, nämlich ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die Lektüre Ovids in den Schulen besonders intensiv betrieben.¹² Der Vorbehalt gegenüber Ovid bleibt trotzdem bestehen, und zeigt sich verschiedentlich, in der Ablehnung seines Werkes wie in der verbreiteten Allegorisierung und der moralisierenden Vereinnahmung, vor allem im Spätmittelalter.¹³

⁹ Es gibt eine reiche Literatur zur Ovid-Rezeption im Mittelalter, jedoch keine Überblicksdarstellung, die man uneingeschränkt empfehlen könnte. Zwei neuere Publikationen leiden daran, dass sie die nicht englischsprachige Forschung weitgehend vernachlässigen: Ralph HEXTER, *Ovid in the Middle Ages: exile, mythographer and lover*, in: BOYD (Anm. 5), S. 413–442, und Jeremy DIMMOCK, *Ovid in the Middle Ages: authority and poetry*, in: Philipp HARDIE (Hg.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, S. 264–287, mit einem Schwerpunkt auf der volkssprachlichen Rezeption. Immer noch heranzuziehen ist: Jean-Yves TILLIETTE, *Savants et poètes du Moyen Age face à Ovide: les débuts de l'aetas ovidiana*, in: Michelangelo PICONE/ Bernhard ZIMMERMANN (Hgg.), *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, Stuttgart 1994, S. 63–104.

¹⁰ Dazu s. Paul KLOPSCH, *Die Christen und Ovid*, in: Irene VASLEF/ Helmut BUSCHHAUSEN (Hgg.), *Classica et Mediaevalia: Studies in Honour of Joseph Szövérfy*, Washington, Leiden 1997, S. 91–102.

¹¹ Zu Theodulfs c. 45 s. Carmen CARDELLE DE HARTMANN, *Bücher, Götter und Leser: Theodulfs Carmen 45*, in: Julia BECKER/ Tino LICHT/ Stefan WEINFURTER (Hgg.), *Karolingische Klöster. Wissenstransfer und kulturelle Innovation (Materiale Textkulturen 4)*, Berlin u. a. 2015, S. 39–52.

¹² Nur einige der Kommentare zu den Werken Ovids der Magistri von Orléans sind bisher ediert und untersucht worden. Eine Übersicht der noch unedierten Glossen und Kommentare zu den Werken Ovids findet sich in Birger MUNK OLSEN, *L'étude des auteurs classiques latins au XI^e et XII^e siècles. 4, 1. La réception de la littérature classique: travaux philologiques*, Paris 2014, S. 88–95. Zu den nordfranzösischen Schulen s. zuletzt Wilken ENGELBRECHT, *Fulco, Arnulf, and William: Twelfth-century Views on Ovid in Orléans*, in: *The Journal of Medieval Latin* 18 (2009), S. 52–73 und Frank T. COULSON, *Ovid's 'Metamorphoses' in the school tradition of France, 1180–1400: Texts, manuscript, traditions, manuscript settings*, in: *Ovid in the Middle Ages*, hrsg. v. James G. CLARK/ Frank T. COULSON/ Kathryn L. MCKINLEY, Cambridge 2011, S. 48–82, mit weiterer Literatur.

¹³ Dazu s. Jean-Yves TILLIETTE, *La place d'Ovide dans la bibliothèque idéale de Conrad d'Hirsau (Dialogus super auctores, l. 1325–1361)*, in: Donatella NEBBIAI-DALLA GUARDA, Jean-François GENEST (Hgg.), *Du copiste au collectionneur. Mélanges d'histoire des textes et des bibliothèques en l'honneur d'André Vernet (Bibliologia 18)*, Turnhout 1998, S. 137–151; Christel MEIER, *Ovidius christianus und Antiovidianus. Pagan-christliche Hybridformen der Ovid-Kommentierung im Spätmittelalter*, in: PBB (= Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur) 137 (2015), S. 461–493.

II Didaxe und Eros in der lateinischen Literatur des Mittelalters: Artes amandi, Poetiktraktate, Briefsteller und Liebesbriefe

Die Bezüge zwischen Eros und Didaxe sind in der lateinischen Literatur des Hochmittelalters (in der Zeit von etwa der Mitte des 11. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts) besonders eng: einerseits werden erotische Themen in Gattungen wie Lehrdichtung und Fachschriften behandelt, die zu der didaktischen und wissensvermittelnden Literatur zu zählen sind, andererseits treten Belehrung und Unterweisung stärker als in der Antike in der Liebeslyrik selbst auf. Die erotodidaktische Gattung schlechthin, die Liebeslehre, ist selten in Versform anzutreffen. Marek Thue KRETSCHMER, der kürzlich die mittelalterlichen pseudo-Ovidiana in einem Überblicksartikel präsentiert hat, nennt als poetische *artes amandi* lediglich Passagen eines ‚Facetus‘ (Anstandslehre) und die *praecepta amoris*, die in der elegischen Komödie ‚Pamphilus‘ von Venus erteilt werden (V. 71–142).¹⁴ Von der ‚Ars amandi‘ dürfte die viel diskutierte Prosaschrift ‚De amore‘ inspiriert sein, deren Autor sich Andreas nennt und einen verliebten Freund namens Walter anspricht: In den zwei ersten Büchern erteilt Andreas Walter Ratschläge darüber, wie man die Liebe der Frauen gewinnt und erhält, im dritten hingegen erläutert der Autor seinem Freund, wie man sich von der erotischen Liebe befreit.¹⁵ Man kann ohne Übertreibung sagen, dass alles an diesem Werk umstritten ist. Nachdem man den Autor am Hof der Marie de Champagne vermutet hatte, fand der Vorschlag von Alfred KARNEIN positive Aufnahme, der Autor sei ein Kaplan des französischen Königs Philipp II. Augustus, der sein Werk in den 1180er Jahre verfasst habe.¹⁶ Peter DRONKE hat die Schwächen dieses Vorschlags aufgezeigt, Zweifel gesät, dass der Name Andreas und die Bezeichnung *capellanus* biographisch und nicht vielmehr eine Selbstinszenierung des Verfassers seien, und seinerseits für eine Abfassung in den Jahren um 1230 im Milieu der Pariser Universi-

¹⁴ Marek Thue KRETSCHMER, The love elegy in medieval Latin literature (pseudo-Ovidiana and Ovidian imitations), in: THORSEN (Anm. 3), S. 271–289, hier S. 276–278. Zu der dort genannten Literatur wäre noch hinzuzufügen: Rita BEYERS, De l’art d’aimer à l’art d’aimer courtoisement: le Facetus moribus et vita, in: An FAEMS/ Virginie MINET-MAHY/ Colette VAN COOLPUT-STORMS (Hgg.), Les translations d’Ovide au Moyen Âge: actes de la journée d’études internationale à la Bibliothèque royale de Belgique le 4 décembre 2008 (Publications de l’Institut d’Études Médiévales, Université Catholique de Louvain 26), Louvain-la-Neuve 2012, S. 17–37. Zum Einfluss der ‚Ars amandi‘ auf die Lehrdichtung, insbesondere auf die Tischzuchten s. Thomas HAYE, Das lateinische Lehrgedicht im Mittelalter. Analyse einer Gattung (Mittelalterliche Studien und Texte 22), Leiden, New York, Köln 1997, S. 145–146.

¹⁵ Andreae Capellani regis Francorum De amore libri tres, hrsg. v. E(mil) TROJEL, München 1972.

¹⁶ Alfred KARNEIN, *De Amore* in volkssprachlicher Literatur. Untersuchungen zur Andreas-Capellanus-Rezeption in Antike und Renaissance (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 4), Heidelberg 1985, S. 21–39.

tät plädiert.¹⁷ Die verschiedenen Diskurse, die sich in dem Werk kreuzen, weisen in der Tat, wie Rüdiger SCHNELL und vor allem Don MONSON gezeigt haben, auf dieses Milieu: Themen, Diskussionen und Methoden des Rechts und der Artes werden darin aufgegriffen und mit Motiven aus der (lateinischen und volkssprachlichen) Liebeslyrik kombiniert.¹⁸ In den letzten Jahrzehnten wurde der innere Widerspruch in ‚De amore‘ vorwiegend als ironisch interpretiert, wobei allerdings keine Einigkeit darüber herrscht, ob die Liebeslehre der ersten zwei Bücher oder die moralische Belehrung des dritten parodistisch zu verstehen sind.¹⁹

Im Hochmittelalter mussten Lateinschüler nicht nur Dichtung kommentieren, sondern selbst Dichtung verfassen.²⁰ Um ihnen Anleitung zu geben, entstanden in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und im 13. Jahrhundert einige Traktate, in denen rhetorische Figuren und Tropen, die Umsetzung von Motiven sowie metrische und rhetorische Strukturen erläutert werden. In ihnen finden sich gelegentlich erotische Elemente, wie zum Beispiel die Beschreibung einer schönen Frau. Marjorie Curry Woods hat die Vermutung geäußert, dass diese Passagen vor allem im Unterricht der jüngeren Schüler eingesetzt wurden, um ihre Aufmerksamkeit zu wecken und das Memorieren der darin exemplifizierten Inhalte zu erleichtern.²¹ Handschriften, die Grammatik- und Rhetoriktraktate mit Schullektüre verbinden, enthalten auch erotische Dichtung, so wurden einige bekannte lyrische Sammlungen wie die ‚Carmina Ratisponensia‘, die ‚Carmina Cantabrigiensia‘ und die ‚Carmina Rhipullensia‘ zusammen mit Texten für den Unterricht überliefert.²² Es liegt nahe zu denken, dass die darin enthal-

17 Peter DRONKE, Andreas Capellanus, in: *The Journal of Medieval Latin* 4 (1994), S. 51–63, hier 52–56. Eine eingehende Kritik von KARNEINS Argumentation findet sich bei Don MONSON, Andreas Capellanus and the Problem of Irony, in: *Speculum* 63 (1988), S. 539–572, hier 551–553.

18 Rüdiger SCHNELL, Andreas Capellanus. Zur Rezeption des römischen und kanonischen Rechts in ‚De amore‘ (Münstersche Mittelalter-Schriften 46), München 1982; Don MONSON, Andreas Capellanus, Scholasticism, and the Courtly Tradition, Washington DC 2005.

19 Einen detaillierten kritischen Überblick über die Interpretationen von ‚De amore‘ als ironisches Werk bietet MONSON (Anm. 17). MONSON (Anm. 18) hat den ironischen Charakter des Werkes relativiert: Viele Widersprüche würden aus der Kombination mannigfaltiger und sich zum Teil widersprechender Diskurse entstehen oder von der Verwendung einer dialektischen, auf der Gegenüberstellung von Gegensätzen basierenden Argumentation herrühren.

20 Zum Abfassen von Versen in der Schule s. Peter STOTZ, Dichten als Schulfach. Aspekte mittelalterlicher Schuldichtung, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 16 (1981/82), S. 1–16.

21 Marjorie Curry WOODS, Classroom commentaries. Teaching the ‚Poetria nova‘ across Medieval and Renaissance Europe, Columbus (Ohio) 2010, S. 60–71.

22 Zur Handschrift der ‚Carmina Ratisponensia‘ s. Nikolaus HENKEL, Regensburger Liebesbriefe, in: *Verfasserlexikon*, Bd. 7 (1989), Sp. 1096–1098 sowie unten Anm. 31; zu derjenigen der ‚Carmina Rhipullensia‘ s. *Carmina Rhipullensia*. *Cancionero de Ripoll* (anónimo), hrsg. v. José Luis MORALEJO, Barcelona 1986, S. 26–29 u. José Luis MORALEJO, *Carmina Rhipullensia*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 2 (1983), Sp. 1520–1521, zur Handschrift der ‚Carmina Cantabrigiensia‘, s. *The Cambridge Songs* (Carmina Cantabrigiensia), hrsg. v. Jan ZIOLKOWSKI (Garland library of medieval literature 66A), New York, London 1994, S. xxvi–xxxix. Zu einer Handschrift aus Glasgow, die erotische Dichtung zusammen mit Poetiktraktaten

tenen Gedichte mit erotischem Inhalt im Unterricht gelesen oder verfasst wurden und in einem Kreis von Personen zirkulierten, die mit der Schule in Beziehung standen.

Die engste Verbindung zwischen Fachschrift und Liebesthema findet sich wohl in den Briefstellern. Systematisch wird der Liebesbrief zuerst von einem Magister Guido, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts am Studium von Arezzo lehrte, behandelt.²³ Spätere Briefsteller bieten immer wieder Briefe mit erotischem Inhalt,²⁴ in besonders anregender Weise wird das Thema von einem der originellsten Rhetoriklehrer des Mittelalters, dem Professor der Universität Bologna Boncompagno da Signa (1165/75–nach 1240), behandelt.²⁵ Seine ‚Rota Veneris‘ ist wegen ihrer hybriden Form zwischen fiktionaler Literatur und Fachschrift außergewöhnlich, denn darin werden didaktische Anweisungen aus der *ars dictaminis* mit Motiven der Liebeslyrik und aus Ovids ‚Ars amandi‘ kombiniert. Bereits der Beginn signalisiert durch die Gestaltung als Natureingang die Beziehung zur Lyrik: Im Frühjahr erscheint Venus dem Verfasser inmitten einer idyllischen Landschaft und befiehlt ihm, das Werk zu schreiben. Einige Musterbriefe sind so geordnet, dass kleine ‚Liebesromane‘ entstehen, sie werden allerdings von präzisen und praxisorientierten Erläuterungen umrahmt. Der Bereich der *ars dictaminis* (aber nicht der Rhetorik) wird im letzten Abschnitt, der die erotische Kommunikation mit Gesten behandelt, überschritten. Am Schluss behauptet der Verfasser mehrdeutig, er habe das Werklein *lascivie causa* (entweder ‚als Witz‘ oder ‚wegen der Liebeslust‘) geschrieben und nur auf Bitten seiner Freunde veröffentlicht. Im Schlusswort beruft er sich auf König Salomo, dessen ‚Hohelied‘ die geistliche Liebe darstelle, wenn auch es so gelesen werden könne, als spräche er über die erotische Liebe. Nun webt Boncompagno in die Briefe der ‚Rota Veneris‘ zahlreiche Bezüge auf das ‚Hohelied‘ mit eindeutigem erotischem Bezug ein.²⁶ Seine Schlussbemerkung unterstreicht

überliefert s. Thomas C. Moser Jr., *A cosmos of desire. The medieval Latin erotic lyric in English manuscript*, Ann Arbor 2004, S. 157–173.

23 Im VII. Abschnitt (‚De quarto modo‘) seiner ‚Modi dictaminum‘ erklärt er (theoretisch und mit Beispielen), wie die verschiedenen Bestandteile von Briefen zwischen Ehe- und Liebespartnern gestaltet werden sollen, und bietet auch Musterbriefe, s. Maestro Guido. *Trattati e raccolte epistolari*, hrsg. v. Elisabetta Bartoli (Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini d’Italia 34), Firenze 2014, S. 144–151.

24 Dazu s. Franceso Stella/ Elisabetta Bartoli, *Nuovi testi di ars dictandi del XII secolo: i ‚Modi dictaminum‘ di Maestro Guido e l’insegnamento della lettera d’amore*. Con edizione delle epistole a e di Imelda, in: *Studi mediolatini e volgari* 55 (2009), S. 109–136, hier 128–132; Jean-Yves Tilliette, *Rhétorique et sincérité: la lettre d’amour dans le Moyen Âge latin*, in: Jacques Jouanna/ Laurent Pernot/ Michel Zink (Hgg.), *Charmer, convaincre: la rhétorique dans l’histoire* (Cahiers de la Villa Kérylos 25), Paris 2014, S. 129–148; Elisabetta Bartoli, *Da Maestro Guido a Guido Faba: autobiografismo e lettera d’amore tra la seconda e la terza generazione di dettatori*, in: Christian Høgel/ Elisabetta Bartoli (Hgg.), *Medieval Letters Between Fiction and Document* (Utrecht Studies in Medieval Literacy 33), Turnhout 2015, S. 119–129.

25 Boncompagno da Signa. *Rota Veneris*, hrsg. v. Paolo Garbini, Roma 1996.

26 Zu der ‚Rota Veneris‘: Ernstpeter Ruhe, *De amasio ad amasiam. Zur Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Liebesbriefs* (Beiträge zur Romanischen Philologie des Mittelalters 10), München 1975, S. 127–

deshalb den parodistischen Zug, der im Traktat immer wieder zum Vorschein kommt. Bei anderen, in unterschiedlichen Kontexten überlieferten Liebesbriefen stellt sich die Frage, ob sie als persönliche Mitteilungen oder als Musterbriefe konzipiert worden sind. Besonders intensiv wird diese Frage in Bezug auf die sogenannten ‚Epistulae duorum amantium‘ diskutiert, deren Zuschreibung an Abaelard und Heloisa vorgeschlagen wurde.²⁷ Für unser Thema sind die Bezüge und Parallelen zur *ars dictaminis* von Interesse, die vornehmlich von Peter von Moos und Anne-Marie Turcan-Verkerk aufgezeigt wurden und die eine Entstehung als Musterbriefe möglich erscheinen lassen.²⁸

III Didaxe und Eros in der lateinischen Literatur des Mittelalters: die Lyrik

Motive der Liebeslyrik finden sich auch in poetischen Briefen, die zum großen Teil dem ovidischen Vorbild folgen und in denen es unterschiedliche Bezüge zu Unterricht und Unterweisung gibt.²⁹ Ein einschlägiger Fall ist der Austausch von Gedichten zwi-

150; zu den Anspielungen an das Hohelied in Liebesbriefen: Francesco Stella, *Il Cantico dei Cantici nei Epistolari d'amore del XII secolo*, in: Rossana E. Guglielmetti (Hg.), *Il Cantico dei cantici nel Medioevo. Atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino* (Gargnano sul Garda, 22–24 maggio 2006) (Millennio Medievale 76), Florenz 2008, S. 451–474.

27 *Epistolae duorum amantium. Briefe Abaelards und Heloises?*, hrsg. v. Ewald Könsen (Mittelaltersche Studien und Texte 8), Leiden 1974. Die – zurecht – vom Editor vorsichtig formulierte Zuschreibung wurde von Constant J. Mews, *The Lost Love Letters of Heloise and Abelard. Perceptions of Dialogue in Twelfth-Century France*, mit Übers. v. Neville Chiavaroli/ Constant J. Mews, New York 1999 (zweite, überarb. Auflage Basingstoke 2008), verteidigt.

28 Peter von Moos, *Vom Nutzen der Philologie für den Umgang mit anonymen Liebesbriefen. Ein Nachwort zu den ‚Epistolae duorum amantium‘*, in: Mireille Schnyder (Hg.), *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters* (Trends in Medieval Philology 13), Berlin 2008, S. 23–47; Anne-Marie Turcan-Verkerk, *Langue et littérature latines du Moyen Âge*, in: *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* 141 (2011), online seit 24.02.2011, aufgerufen am 23.08.2016, URL: <http://ashp.revues.org/995>, hier §§ 1–11; Anne-Marie Turcan-Verkerk, *Changer de point de vue sur les Epistulae duorum amantium?*, in: *Mittelaltersches Jahrbuch* 52 (2017), S. 376–399.

29 Dazu s. Dronke (Anm. 8), S. 192–238 und Francesco Stella, *I canzonieri d'amore della poesia mediolatina: cicli narrativi non lineari, contesti epistolari, dimensione scolastica*, in: Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi/ Niccolò Scaffai, *Liber, fragmenta, libellus* prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle. Seminario internazionale di studi. Bergamo, 23–25 ottobre 2003, Firenze 2006, S. 35–53, bes. 38–44. Zu den poetischen Briefen Marbods und Baudris s. Jean-Yves Tilliette, *Hermès amoureux, ou les métamorphoses de la chimère. Réflexions sur les carmina 200 et 201 de Baudri de Bourgueil*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge* 104, 1 (1992), S. 121–161, bes. 136–138. Zu den poetischen Briefen Baudris und dem Spiel des Autors mit Fiktion und lebensweltlichem Bezug s. Marek Thue Kretschmer, *The Play of Ambiguity in the Medieval Latin Love Letters of the Ovidi-*

schen Lehrern und Schülern oder Schülerinnen.³⁰ Solche Gedichte können seitens der Schüler eine Probe ihrer erworbenen Fähigkeiten darstellen – inwieweit sie tatsächlichen Gefühlen entsprechen oder den souveränen Umgang mit literarischen Traditionen darstellen, lässt sich aus der historischen Distanz nicht mehr entscheiden. Die Beispiele, die im Folgenden angeführt werden, sind in den letzten Jahrzehnten des 11. und den ersten des 12. Jahrhunderts in zwei verschiedenen Regionen entstanden, eine Gruppe von Gedichten wohl in Regensburg, die andere im Nordwesten von Frankreich.

Die sogenannten ‚Carmina Ratisponensia‘ sind in einer Handschrift aus Schäftlarn (Oberbayern) inmitten von einer Notizensammlung, deren Inhalt auf einen schulischen Kontext verweist, überliefert.³¹ In ihnen wenden sich Schülerinnen an einen Lehrer, der als *magister*, *doctor*, *pater* oder *frater* angesprochen wird und von dem es einmal (c. 40) heißt, er sei aus Lüttich. Von den Schülerinnen werden zwei Namen genannt, Emma und Bertha, häufig treten sie in den Gedichten als Gruppe auf. Die genannten Orte weisen auf Regensburg als Ursprungsort hin, die Mädchen waren wohl Schülerinnen in einem der Frauenklöster dieser Stadt. Ihre Gedichte folgen keinem bestimmbar literarischen Vorbild.

Ungleich gelehrter zeigen sich die nordfranzösischen Autoren, deren Gedichte ihre Vertrautheit mit den Antiken *auctores*, vor allem mit Ovid, verraten. Einige Briefgedichte scheinen an Frauen im Kloster Le Ronceray in Angers gerichtet zu sein. Baudri von Bourgueil (1046–1130)³² widmet zwei (c. 139 und c. 153) an die Lehrerin Emma, und so heißt auch die Lehrerin von Le Ronceray.³³ In den Urkunden dieses Klosters kommen drei weitere Namen von Frauen, die sich auch in Baudris Werk

an Age (Baudri of Bourgueil, Gerald of Wales), in: HØGEL/ BARTOLI (Anm. 24), S. 247–263. Manuela SANSON bietet eine Anthologie von Gedichten Baudris, Marbods und Hildeberts von Lavardin, die Frauen gewidmet sind, mit italienischer Übersetzung: Balderico di Bourgueil, Marbodo di Rennes, Ildeberto di Lavardin. Lettere amorose e galanti, hrsg. v. Manuela SANSON, mit einer Einf. v. Claudia CREMONINI, Roma 2005.

30 Eine Sprache der Liebe und Freundschaft, die häufig eine erotische Färbung annimmt, findet sich in Gedichten und Briefen, die von Alkuin an seine Schüler gerichtet wurden. Die hier angeführten Baudri von Bourgueil und Hilarius von Orléans widmen auch Gedichte mit erotischen Anspielungen an junge Männer, in keinem von ihnen gibt es aber Hinweise auf eine Lehrer-Schüler-Verbindung.

31 München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17142, Digitalisate der Handschrift können online konsultiert werden: <<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&lv=1&bandnummer=bsb00026280&pimage=00001&suchbegriff=&l=de>>. Es handelt sich um eine Miszellenhandschrift, die ‚Carmina‘ sind in drei Blöcken inmitten von Schultexten überliefert (fol. 70–143, die ‚Carmina‘ in fol. 92r–97r (c. 1–30), fol. 102r–113v (c. 31–66) und fol. 118v und 119v (c. 67 und 68). Die Vorlage für die Notizensammlung, die in Schäftlarn abgeschrieben wurde, könnte aus Regensburg gekommen sein. Die Entstehung der Texte ist nicht sicher zu datieren (zweite Hälfte des 11. oder Beginn des 12. Jahrhunderts).

32 Baldricus Burgulianus – Baudri de Bourgueil. Carmina – Poèmes, 2 Bde., hrsg. v. Jean-Yves TILLIETTE (Auteurs Latins du Moyen Âge 12), Paris 2002.

33 Sie dürfte die *Emma grammatica* oder *Emma magistra* sein, die in Le Ronceray zwischen 1100 und 1118 belegt ist, s. Ed. TILLIETTE (Anm. 32), Bd. 2, S. 121–122.

finden, vor: Godehildis und Orieldis, die in einem der Emma-Gedichte (c. 139) genannt werden, und Constantia, der er drei Gedichte widmet (c. 142, 200 und 201). Auch der Abaelard-Schüler Hilarius von Orléans (um 1075?–um 1150),³⁴ der Kanoniker in Angers und Lehrer dort und in Orléans war, verfasste für Äbtissin Theburgis (1104–1122) eine Urkunde in Versen (c. xviii), die in einem Kartular aus Le Ronceray überliefert ist, und schickte Gedichte an Frauen (c. II an Bona, c. III an Superba), deren Namen in diesem Kloster urkundlich belegt sind.³⁵ Die Gedichte 36–42 von Marbod von Rennes³⁶ (um 1035–1123), die wie die ‚Amores‘ von Ovid Situationen einer Liebesbeziehung durchspielen, sind an Frauen gerichtet, die in seiner Nähe wohnten. Da Marbod Scholastiker in Angers war und weil wir von der poetischen Korrespondenz von Baudri und Hilarius ableiten können, dass mindestens einige Frauen mit hoher lateinischer Sprachkompetenz in Le Ronceray (als Nonnen oder als Zöglinge) wohnten, scheint es plausibel, dass seine nicht genannten Adressatinnen sich dort aufhielten.³⁷

Es ist schwerer festzustellen, in welcher Beziehung die drei Dichter mit den Frauen standen. Baudri redet in einigen Gedichten (c. 138 an Agnes, c. 142 an Constantia), in denen erotische Untertöne fehlen, als ermahrender geistlicher Vater. Gegenüber Emma drückt er sich in einem spielerischen Ton aus, zeigt seine Achtung vor ihrer literarischen Kompetenz und bittet sie in c. 153 um Korrektur für seine Verse; in c. 139 wünscht er sich gar, ihr Schüler sein zu können: *vellem discipulus ipse met esse tuus* (‚ich möchte selbst dein Schüler sein‘).³⁸ In mehreren Gedichten erbiten Hilarius und Baudri Gedichte von den Frauen: Hilarius in c. II, III und IV, Baudri in c. 138 an Agnes und in c. 140 und 141 an Beatrix. Dies ließ BULST Le Ronceray als poetischen Schaffensort betrachten,³⁹ doch zeigt sich TILLIETTE zurecht in dieser Beziehung skeptischer und weist darauf hin, dass aus diesem Kloster keine Gedichte überliefert sind, nicht einmal in Totenroteln oder zusammen mit den Briefgedichten der Männer.⁴⁰ Die Bitten um Gedichte sind nicht in demselben Ton wie die Gedichte an die Dichterin Muriel (von Baudri und anderen zeitgenössischen Dichtern) gehal-

³⁴ Hilarii Aurelianensis Versus et ludi. Epistolae. Ludus Danielis Belouacensis, hrsg. v. Walther BULST/Marie Luise BULST-THIELE (Mittellateinische Studien und Texte 16), Leiden u. a. 1989. Zu diesen Gedichten s. auch MOSER (Anm. 22), S. 195–205.

³⁵ Ed. BULST/BULST-THIELE (Anm. 34), S. 3.

³⁶ Ediert von Walther BULST, Liebesbriefgedichte Marbods, in: Bernhard BISCHOFF (Hg.), Liber floridus. Mittellateinische Studien. Paul Lehmann zum 65. Geburtstag am 13. Juli 1949 gewidmet, St. Ottilien 1950, S. 287–301.

³⁷ Ed. BULST (Anm. 36), S. 300.

³⁸ V. 18, Ed. TILLIETTE (Anm. 32), Bd. 2, S. 49.

³⁹ Ed. BULST (Anm. 36), S. 300.

⁴⁰ TILLIETTE (Anm. 32), S. 137–138. Das Gedicht c. 200 wird zwar von einer vorgeblichen Antwort Constantias begleitet (c. 201), doch hat TILLIETTE mit metrischen und stilistischen Argumenten nachgewiesen, dass Baudri der Verfasser von beiden Gedichten sein muss, s. TILLIETTE (Anm. 29), S. 139–144 und 160–161.

ten,⁴¹ sondern lassen eher vermuten, dass einige Frauen einem Außenstehenden, der sich als Dichter hervortat, Proben ihres Könnens zukommen lassen sollten, ähnlich wie eine Schülerin aus Regensburg, die ihren *magister* um Korrektur der Verse bittet (c. 7 der ‚Carmina Ratisponensia‘).⁴² So eröffnet Hilarius Bona in c. II die Möglichkeit, ihre Antwort entweder in Prosa oder in Vers zu schreiben, während er sich von Superba und der Äbtissin, die er in c. IV adressiert, Verse wünscht, als hätten die drei Frauen eine unterschiedliche Sprachbeherrschung. Baudri tadelt seinerseits Beatrix mit strengen Worten dafür, dass sie ihm nichts schickt (c. 140) und zeigt sich sehr unzufrieden mit ihren Versen (c. 141). Der harsche Ton dieser zwei Gedichte hebt sie deutlich von den anderen Briefgedichten Baudris ab und ist eher zu erklären, wenn er mit Beatrix in einer Beziehung als Mentor oder Förderer stand. Marbod seinerseits redet in seinen Gedichten an Frauen nur als Verliebter oder Liebhaber, aber dies muss nicht mit der Lebenswelt korrespondieren, in der er als Scholastiker in Angers und anerkannter Dichter ein geeigneter Lehrer für die begabteren Schülerinnen von Le Ronceray gewesen sein kann. Mindestens ein Gedicht lässt eine solche Beziehung anklingen: In c. 40 bezweifelt das Ich die Ehrlichkeit der Geliebten und wirft ihr vor, Wörter an ihn zu richten, die nur von der Rhetorik und der Literatur, nicht von der Liebe diktiert sind:

*Praesertim multas simulat res docta facultas,
dum movet ingenium quodlibet ad studium.
Quod rogo ne facias neque rethor in hoc michi fias,
ostendens alias, quid simulare scias.
Me non ex libris, sed totis dilige fibris,
qua te mente colo, me cole, digna polo.*

„Zumal die gebildete Begabung vieles vortäuscht,
wenn sie den Geist zu irgendeiner Beschäftigung treibt.
Ich bitte dich, dies nicht zu tun, und nicht zum Rhetor mir gegenüber zu werden,
indem du auf andere Weise zeigst, dass du dich verstellen kannst.
Lieb’ mich nicht aus den Büchern, sondern aus ganzem Herzen,
lieb’ mich so inniglich, wie ich dich liebe, du Stern des Himmels.“

Vielleicht spielt Marbod hier mit der tatsächlichen Zusendung eines Textes zur Korrektur, wohl ein Gedicht mit dem Thema Liebe, das die Fortschritte der Autorin, nicht ihre Gefühle zeigte und zeigen sollte.

⁴¹ Baudri, c. 137 in: TILLIETTE (Anm. 32), Bd. 2, S. 46–47, Serlo von Bayeux ‚Ad Muriel sanctimonialem‘ in: The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century, hrsg. v. Thomas WRIGHT, London 1872, Bd. 2, S. 233–240, und Hildebert von Lavardin c. 26 in: Hildebertus Cenomannensis episcopus. Carmina minora, hrsg. v. Alexander B. SCOTT, 2. Ed., München 2001, S. 17–18, ebd. S. xxvii–xxviii Übersicht der zeitgenössischen Erwähnungen Muriels). Es gibt keine Belege für den gelegentlich behaupteten Aufenthalt Muriels in Le Ronceray, s. TILLIETTE (Anm. 32), Bd. 2, S. 218–219.

⁴² *Corrige versiculos tibi quos presento, magister* (‚korrigiere, mein Lehrer, die Verslein, die ich dir zeige‘), Ed. PARAVICINI (Anm. 1), S. 19.

Falls eine solche Beziehung zwischen den drei Dichtern und den Frauen von Le Ronceray bestanden hat, dürften die Gedichte der Männer als gelehrtes Geschenk gedacht sein. Der *poeta doctor* (man erlaube mir diese Bezeichnung für den Dichter als Lehrer) ist auch ein *poeta doctus*. Als solcher stilisieren sich die drei Dichter, indem sie in ihre Verse gelehrtes Wissen einfügen, das durchaus der antiken Tradition der poetischen Gelehrsamkeit entspricht, aber in der mittelalterlichen Lebenswelt Unterrichtsgegenstand war. Dies gilt für die Kenntnis der antiken Autoren, die sie zur Schau stellen, aber auch für manche Gegenstände, die sie behandeln. Zum Beispiel verteidigt Baudri in dem Briefgedicht an Constantia (c. 200, hier V. 89–134) die allegorische Auslegung der Götter der klassischen Antike, die in den Schulkommentaren des 12. Jahrhunderts intensiv betrieben wurde.

Zum *poeta doctus* gehört im Mittelalter vielfach ein schulisches Wissen: Fachwörter aus den Artes, aus Jura und Medizin,⁴³ Zitate aus antiken Autoren (prominent in der Form der Vagantenstrophe *cum auctoritate*),⁴⁴ Übernahme von Stoffen und Motiven aus der Schullektüre (man denke an den Troja-Zyklus in den ‚Carmina Burana‘, CB 98–102, zu dem der lyrische Planctus der Dido in CB 100 wie auch Verse eher mnemonischen Charakters in CB 101 und 102 gehören). Dieses letzte Beispiel zeigt, dass es manchmal schwer zu entscheiden ist, ob ein Dichter sich mit der Übernahme von Schulwissen als *poeta doctus* erweisen will, die Rolle des Lehrers gegenüber seinem Rezipientenkreis einnimmt oder tatsächlich als Lehrer für den Unterricht schreibt.⁴⁵ Im zweiten Teil dieses Aufsatzes wird ein Gedicht präsentiert, in dem der Dichter Schulwissen einsetzt, und ich möchte den Nachweis bringen, dass er damit seine Ich-Rolle als Lehrer darstellt.

IV Das Carmen Buranum 88, ‚Amor habet superos‘ und ‚love cum Mercurio‘

Das Carmen Buranum 88 eignet sich auch als Beispiel für das ironische Spiel mit anderen Texten und für die besondere Wandelbarkeit von Liedern im lateinischen Mit-

⁴³ Sie sind allgegenwärtig nicht nur in der Liebeslyrik, sondern auch in der geistlichen Lyrik und in anderen Texten. Die Termini aus der Grammatik wurden eingehend besprochen von Jan Ziolkowski, Alan of Lille's Grammar of Sex. The Meaning of Grammar to a Twelfth-Century Intellectual (Speculum Anniversary Monographs 10), Cambridge (Massachusetts) 1985.

⁴⁴ Dazu s. Paul Gerhard Schmidt, The quotation in Goliardic poetry: the Feast of Fools and the Goliardic strophe cum auctoritate, in: Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in medieval and Renaissance literature, hrsg. v. Peter Godman and Oswyn Murray, Oxford 1990, S. 39–55 und Venetia Bridges, ‚Goliardic‘ Poetry and the Problem of Historical Perspective: Medieval Adaptations of Walter of Châtillon's Quotation Poems, in: Medium Aevum 81 (2012), S. 249–270.

⁴⁵ Moser (Anm. 22), S. 152–157 vermutet, dass die Wortspielereien in den erotischen Gedichten Serlos von Wilton, der ja lange Zeit Lehrer in Paris war, einen didaktischen Zweck erfüllten.

telalter, denn es entstand aus der Zusammenführung und Umdichtung von zwei früheren Gedichten, ‚Amor habet superos‘ und ‚Iove cum Mercurio‘. Die ältere Forschung beurteilte dieses Vorgehen harsch: Wilhelm MEYER AUS SPEYER, der ‚Amor habet superos‘ zum ersten Mal edierte,⁴⁶ betrachtete die Verbindung von beiden Texten im Codex Buranus als Werk eines „thörichte[n] Abschreiber[s]“. Der Editor der Liebeslieder des Buranus, Otto SCHUMANN, entschied sich gar dafür, die zwei Vorlagen statt CB 88, und zwar unter den Nummern CB 88 (‚Amor habet superos‘) und CB 88a (‚Iove cum Mercurio‘) zu edieren und die Varianten sowie zusätzlichen Text des Buranus in den Apparat zu verweisen.⁴⁷ Erst die neuere Forschung hat diese Urteile abgemildert, so bot die Edition von VOLLMANN das Lied des Codex Buranus als CB 88, ohne es zu teilen, und bezog sich auf die älteren Texte nur im Kommentar.⁴⁸ Auch Carsten WOLLIN, der die Forschung zu den beiden älteren Liedern ganz wesentlich vorangetrieben hat, betrachtet CB 88 als ein eigenständiges Lied, das aus der Verbindung der früheren Texte entstanden ist.⁴⁹ In der Tat bietet CB 88 Varianten, die eine planvolle Umdichtung der Vorlagen verraten, so dass ein neues Gedicht mit einer veränderten Aussage entsteht. Deshalb werde ich vom Dichter (und nicht etwa Redaktor) von CB 88 sprechen. Bevor CB 88 interpretiert wird, sollen die zwei älteren Texte kurz vorgestellt werden.

‚Iove cum Mercurio‘ ist in der Handschrift Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 3719, fol. 28v überliefert.⁵⁰ Der Codex besteht aus verschiedenen Bestandteilen und wurde zum Teil von Bernart Itier, Bibliothekar der Abtei St. Martial in Limoges geschrieben, der auf fol. 115v vermerkte: *Hoc scripsi anno 1210*. Lagen 3–6 enthalten Lieder mit musikalischer Notation, die elf dort überlieferten weltlichen Dichtungen finden sich in den kodikologischen Teilen 4 (fol. 23–32), geschrieben von verschiedenen Händen des 12. und 13. Jahrhunderts, und 5 (fol. 36–92), aus dem beginnenden 13. Jahrhundert, inmitten von geistlichen Liedern für die Weihnachtszeit.

⁴⁶ Wilhelm MEYER AUS SPEYER, Zwei mittellateinische Lieder in Florenz, in: *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anno del suo insegnamento*, Firenze 1911, S. 149–166, Zitat auf S. 165.

⁴⁷ *Carmina Burana*. 1. Band: Text. 2. Band: Die Liebeslieder, hrsg. v. Otto SCHUMANN, Heidelberg 1941, S. 78–82.

⁴⁸ *Carmina Burana*. Texte und Übersetzungen, mit den Miniaturen der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea DIEMER hrsg. v. Benedikt Konrad VOLLMANN (Bibliothek des Mittelalters 13), Frankfurt a. M. 1987, S. 300–305 (Text und Übersetzung) und S. 1054–1057 (Kommentar).

⁴⁹ Carsten WOLLIN, Ein Liebeslied des Petrus Abaelardus in Bloomington (Indiana), in: *Revue Bénédictine* 119 (2009), S. 121–163, hier 153.

⁵⁰ Beschreibung der Handschrift in: *Catalogue général des manuscrits latins*. Tome VI. Nos 3536 à 3775 B, hrsg. v. Marcel THOMAS, Paris 1975, S. 578–589; Beschreibung der Lagen mit musikalischer Notation in Hans SPANKE, *St. Martial-Studien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 54 (1931), S. 282–317 u. 385–422, hier 308–315, und 55 (1932), S. 450–478, hier 450–451 (ND in: Hans SPANKE, *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. v. Ulrich MÖLK, Hildesheim 1983, S. 1–103, hier 27–34 und 75–46). Übersicht der dort enthaltenen weltlichen Lieder in DRONKE (Anm. 8), S. 572–573.

Hier wird der Text der Edition von Otto SCHUMANN (als CB 88a) übernommen, den ich mit dem Digitalisat der Handschrift abgeglichen habe:⁵¹

1. *Iove cum Mercurio Geminos tenente,
et a Libra Venere Martem expellente,
virgo nostra nascitur, Tauro tunc latente.*

2. *Natus ego pariter sub eisdem signis
pari par coniunctus sum legibus benignis:
paribus est ignibus par accensus ignis*

3. *Solus solam diligo, sic me sola solum,
nec est, cui liceat immiscere dolum;
non in vanum variant signa nostra polum.*

4. *Obicit: ab alio forsitan amatur,
ut, quod „solus“ dixerim, ita refellatur
sed ut dictum maneat, sic determinatur.*

Für die folgende Übersetzung habe ich VOLLMANNs Übersetzung von CB 88, Str. 9–10 und 13–14, als Ausgangspunkt genommen, damit die deutschen Texte so gut wie möglich die Ähnlichkeiten zwischen den drei lateinischen Liedern wiedergeben:

1. Als Jupiter und Merkur im Zeichen der Zwillinge standen
und Venus den Mars aus dem Sternbild der Waage verjagte,
wurde meine Jungfrau geboren – der Stier war dann nicht zu sehen.

2. Mit ihr zusammen unter dem gleichen Sternzeichen geboren,
bin ich nach den Schicksalsgesetzen, die mir gewogen, von gleich zu gleich mit ihr verbunden.
Ein gleiches Feuer wurde für Feuer, die gleich brennen, zum Leuchten gebracht.

3. Ich allein liebe sie allein, und so auch sie allein mich allein.
Keiner darf sich in betrügerischer Absicht einmischen –
nicht umsonst zieren unsere Sterne gemeinsam den Himmel.

4. Einwand: Vielleicht wird sie von einem anderen geliebt,
so dass auf diese Weise widerlegt würde, dass ich „mich allein“ sagte.
Aber die definitive Sentenz ergeht so, dass das Gesagte seine Gültigkeit behalte.

In der ersten Strophe wird das Horoskop des Mädchens in sehr geraffter Form angegeben. Laut J. Christopher EADE, der die astrologischen Anspielungen geklärt hat, war ein solches astrologisches Wissen im 12. Jahrhundert bei Gebildeten geläufig.⁵² Im Folgenden wird seine Erläuterung zusammengefasst. Die Position von Sonne und

⁵¹ SCHUMANN (Anm. 47), S. 80–81. Digitalisat der Handschrift auf der Website der BnF: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502489w.r=3719?rk=107296;4>. In der Handschrift wurde *sum* (2, 2) am Rand nachgetragen, mit einem Verweiszeichen an der richtigen Stelle; 4, 2 liest in der Handschrift *sed ut* (statt *ut quod*), und in 4, 3 *ut quod* (statt *sed ut*). Die Korrektur von SCHUMANN ist zweifelsohne richtig.

⁵² J. Christopher Eade, *Astrological Compression in ‚Iove cum Mercurio‘ (CB 88/88a)*, in: *Mittelaltinisches Jahrbuch* 23 (1988), S. 152–153

Mond wird nicht angegeben, es ist also nicht möglich zu ermitteln, an welchem Tag die Geburt stattfand. Das Horoskop ist vielversprechend, denn die Glück bringenden Planeten sind gut positioniert: Jupiter und Merkur stärken sich gegenseitig und Venus ist dem ungünstigen Mars überlegen. Nach EADE kann Vers 1, 3 nicht bedeuten, dass Venus auch in der Konstellation der Waage steht, dies sei astronomisch nicht möglich. *Expellente* müsse hier vielmehr heißen, dass sie in einer viel stärkeren Position als Mars ist, nämlich in einem ihrer eigenen Häuser, zu denen der Stier gehört. Eine Position von Venus in dieser Konstellation wäre auch mit den anderen Planetenpositionen astronomisch stimmig. Der Stier war nicht zu sehen, weil er noch nicht, nicht weil er nicht mehr (wie in CB 88, wo es *iam* statt *tunc* heißt) am Himmel steht. Strophe 2 verrät, dass auch das Ich unter demselben Horoskop geboren wurde. Beide Liebenden sind deshalb gleich veranlagt und stehen unter dem Schutz der Venus, die bei ihrer Geburt in einer besonders starken Position war. Dass beide gleich sind, wird mit stilistischen Mitteln unterstrichen, und zwar mit dem Polyphton von *par*, das insgesamt vier Mal in den drei Versen dieser Strophe vorkommt, wie auch mit der Wiederholung von *ignis* in zwei verschiedenen Bedeutungen: Einmal bezeichnet es die Himmelskörper, die für die beiden brannten, einmal hingegen das Feuer der Liebe, das gleichermaßen in beiden Liebenden brennt. Strophe 3 variiert dasselbe Thema mit denselben Mitteln: Beide sind sich darin gleich, dass sie für den anderen der einzige oder die einzige Geliebte sind, dies wird mit dem Polyphton von *solus* in Vers 3, 1 unterstrichen, das vier Mal vorkommt und *diligo* in der zentralen Position umrahmt. Strophe 4 wechselt im Ton. Dort gibt es, wie in Strophe 1, ein Spiel mit gelehrtem Wissen, diesmal wird durch die Wortwahl eine universitäre Disputation evoziert.⁵³ Auf eine Behauptung folgt der Einwand (*obicit*), die Disputation endet mit der Entscheidung des Meisters (*determinatur*), dass es so bleiben soll.

Ein weiteres Gedicht, das in derselben Handschrift wie ‚Jove cum Mercurio‘ ist, ‚Sic mea fata‘ (fol. 88r), ist auch in den ‚Carmina Burana‘ in einer etwas unterschiedlichen Fassung enthalten (dort CB 116).⁵⁴ In diesen zwei Gedichten und sechs weiteren aus den ‚Carmina Burana‘ (CB 95 und 117–121) beobachtete Walther LIPPHARDT formale und inhaltliche Parallelen zu den Gedichten des Hilarius von Orléans und schrieb deshalb diese Gruppe dem „Kreis um Hilarius von Orléans“ zu.⁵⁵ Von noch größerem Interesse sind die Bezüge dieser Gruppe zu neun lateinischen Gedichten, die in einer Florentiner Handschrift überliefert werden und für die Carsten WOLLIN die Bezeich-

⁵³ Dazu VOLLMANN (Anm. 48), S. 1017.

⁵⁴ SCHUMANN (Anm. 47), S. 190–192, ediert den Text der Pariser Handschrift mit den Varianten des Buranus im Apparat. Text des Buranus in Peter DRONKE, The Text of Carmina Burana 116, in: *Classica et Mediaevalia* 20 (1959), S. 159–169 und in der Ed. VOLLMANN (Anm. 48), S. 422, 424.

⁵⁵ Walther LIPPHARDT, Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 12 (1955), S. 122–142, zu ‚Jove cum Mercurio‘ S. 126–127 (mit Musik), Zuschreibung zum Kreis des Hilarius S. 130–132.

nung ‚Carmina Florentina‘ vorschlägt,⁵⁶ denn zu ihnen gehört das zweite Lied, das in CB 88 zitiert und umgedichtet wird, ‚Amor habet superos‘ (von WOLLIN nach seiner Position innerhalb der Florentiner Gruppe CF 7 genannt).

Die Handschrift Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 197, überliefert die ‚Thebais‘ des Statius mit Glossen und Scholien. Sie wurde von Birger MUNK OLSEN⁵⁷ und Harald ANDERSON⁵⁸ beschrieben, die sich allerdings auf den Statius-Teil konzentrieren. MUNK OLSEN datiert sie in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, ANDERSON datiert die Hände des Statius (Text und Glossen) in das 12. und das 13. Jahrhundert. Ich konnte die Handschrift in Florenz konsultieren und neige aufgrund meiner paläographischen Untersuchung zu einer etwas früheren Datierung, und zwar die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts für den Statius-Text und etwas später, etwa um die Mitte dieses Jahrhunderts, für die Gedichte. Bereits MEYER AUS SPEYER beobachtete, dass die Handschrift französischer Herkunft ist; dieser Einschätzung ist zuzustimmen. Die Gedichte finden sich in der letzten Lage, einem Quaternio, dem ein Blatt fehlt (fol. 127–133). Die ‚Thebais‘ endet auf fol. 129v, fol. 130r war noch für diesen Text vorbereitet worden, denn es trägt dessen Buchzählung als Überschrift. Die neun Gedichte wurden in einer sehr kleinen Schrift auf fol. 130r–131v eingetragen.

Carsten WOLLIN hat beobachtet, dass die Gedichte 2–4 wörtliche Entsprechungen untereinander aufweisen und dieselbe Verstechnik verwenden, und vermutet deshalb, dass sie von einem einzigen Autor stammen. Dies gilt für die anderen Gedichte dieser Sammlung nicht, wenngleich auch unter ihnen formale und vor allem inhaltliche Ähnlichkeiten bestehen, so dass eine Zuschreibung an denselben Personenkreis plausibel ist. In einer sehr sorgfältigen, historisch gut abgestützten Untersuchung konnte WOLLIN sowohl inhaltliche und wörtliche Parallelen als auch Ähnlichkeiten in der Metrik zu der Dichtung Abaelards nachweisen. Deshalb schlägt er eine Zuschreibung an den Kreis des Abaelard vor. In Anbetracht der Bezüge zu den Gedichten aus dem Kreis des Hilarius erwägt WOLLIN ferner, ob diese nicht auch eher dem Kreis um den Hilarius-Lehrer Abaelard zuzuschreiben seien.⁵⁹

Die Zuschreibung beider Gedichte an den Kreis von Abaelard und seinen Schülern wird sich als wichtig für die Interpretation erweisen. Ebenso, dass diese Gedichte of-

⁵⁶ WOLLIN (Anm. 49), S. 130. Ebd. S. 139–140, Übersicht über die Gedichte und ihre Editionen. Eine kritische Edition fehlt allerdings noch, sie wurde aber von WOLLIN angekündigt.

⁵⁷ Birger MUNK OLSEN, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles. Tome II. Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IX^e au XII^e siècle. Livius – Vitruvius. Florilèges – Essais de plume (Documents, études et répertoires publiés par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes [38])*, Paris 1985, S. 533–534.

⁵⁸ Harald ANDERSON, *The Manuscripts of Statius. Volume 1. Introduction and Catalogs of Materials*, revised edition, Arlington (Virginia) 2009, S. 99–100.

⁵⁹ Stilistische Analyse, sprachliche Parallelen und metrische Untersuchung in WOLLIN (Anm. 49), *passim*; Interpretation der Gedichte und Herausarbeitung der inhaltlichen Parallelen in: Carsten WOLLIN, *Non est crimen amor. Lateinische Liebesdichtung im Umkreis des Petrus Abaelardus*, in: *Sacris Erudiri* 52 (2013), S. 275–318, zu ‚Amor habet superos‘ S. 292–302.

fenbar im Mittelalter sehr beliebt und weit verbreitet waren, obwohl sie heute jeweils in nur einer Handschrift vollständig überliefert sind.⁶⁰ Gerade im Bereich der Lyrik ist die Zahl der Handschriften ein unzuverlässiger Indikator für die Verbreitung von Liedern, die ja in der Regel mündlich weitergegeben wurden, aber auch von anderen, nicht gesungenen Gedichten, die sehr wahrscheinlich auch auf Einzelblättern oder in Briefen zirkulierten.

„Amor habet superos“ wurde zuerst von Wilhelm MEYER AUS SPEYER nach der Handschrift in Florenz ediert. Otto SCHUMANN bietet hingegen in seiner Edition der „Carmina Burana“ einen Text, der zwar auf demjenigen MEYERS basiert, aber Lesarten aus CB 88 aufnimmt und die Reihenfolge der Strophen ändert. In Erwartung der kritischen Edition von WOLLIN gebe ich hier den Text von MEYER wieder, den ich an der Handschrift in Florenz kontrolliert habe. Die Übersetzung basiert auf derjenigen von CB 88 (Str. 1–8) von VOLLMANN, natürlich angepasst und ergänzt:⁶¹

1. *Amor habet superos: Iovem amat Iuno,
motu<s>⁶² premens efferos imperat Neptuno,
Pluto tenens inferos mitis est hoc uno.*

*R: Amoris solamine virgino cum virgine.
aro non in semine, pecco sine crimine.*

2. *Amor trahit teneros molliori nexu,
rigidos et asperos miro frangit flexu,
capitur rinosceros virginis amplexu.
Amor<is> ...*

3. *Virginis egregie ignibus calesco
et eius cotidie in amorem cresco,
sol est in meridie nec ego tepesco.
Amor<is> ...*

4. *Gratus super omnia ludus est puelle
et eius precordia carent omni felle.
sunt, que prestat basia, dulciora melle.
Amor<is> ...*

5. *Ludo cum Cecilia, nihil timeatis.
Sum quasi custodia fragilis etatis,
ne marcescant lilia sue castitatis.
Amor<is> ...*

6. *Flos est, florem frangere non est res segura.
uvam sino crescere, donec sit matura.*

60 Dazu s. die Beobachtungen von WOLLIN in beiden Aufsätzen (Anm. 49 u. 59). Zu den Zeugnissen der Verbreitung von „Amor habet superos“ s. WOLLIN (Anm. 59), S. 297–302.

61 Bibliographische Angaben der drei Editionen in Anm. 47, 48 u. 49.

62 Die Korrektur von *motu* in der Handschrift zu *motus* durch MEYER AUS SPEYER (Anm. 46), S. 162, ist sicherlich richtig.

spes me facit vivere letum re ventura.
Amor<is> solam<ine> ...

[6a. *Cur <sic>⁶³ in me seviunt Venus et Cupido?*
cur sic mea inbuit pectora libido?
tam⁶⁴ fleo, quam fleverat digna fleri Dido.
Amor<is> ...]

7. *Virgo⁶⁵ cum virginibus <h>orreo corruptas,*
et cum meretricibus semper odi nuptas,
nam in istis talibus turpis est voluptas.
Amor<is> ...

8. *Quicquid agant alii⁶⁶ virgo sic agamus*
ut, quem decet⁶⁷ fieri, ludum faciamus,
ambo sumus teneri: tenere ludamus.
Amor<is> ...

9. *Volo tantum ludere, id est, contemplari,*
presens loqui, tangere, tandem osculari;
quintum, quod est agere, fuge suspicari.
Amor<is> ...

Übersetzung:

1. Amor hat die Himmlischen in seinem Griff: Juno liebt Jupiter,
 Amor beherrscht Neptun und unterdrückt sein wildes Aufbrausen,
 Pluto, der Tyrann der Unterwelt, wird allein durch Amor weich gestimmt.
 Refrain: Mit Unterstützung der Liebe benehme ich mich wie eine Jungfrau mit den Jungfrauen:
 ich pflüge, ohne zu säen, und sündige ohne Schuld.

2. Amor zieht die Zarten am weichen Flechtband hinter sich her,
 die Unnachgiebigen und Widerspenstigen beugt er mit wunderbarem Ringergriff;
 selbst das Einhorn lässt sich fangen, wenn eine Jungfrau es umarmt.

63 In diesem Vers fehlt eine Silbe. Dies gleicht MEYER (Anm. 46), S. 163, aus, indem er *sic* nach *me* einfügt. Ich folge ihm in der Ergänzung, aber nicht in der Platzierung, denn *sic* lässt sich besser in die rhythmische Struktur fügen (in der Aussprache ergeben sich zwei inhaltlich stimmige phonetische Wörter „cúrsic“ und „ínme“, mit der Korrektur von MEYER hingegen würde in der Aussprache die Gruppe *in me* getrennt „cúrin“ „mésic“, was unbefriedigend ist).

64 *Iam* in der Handschrift, von MEYER (Anm. 46), S. 163, in *tam* korrigiert.

65 So in der Handschrift. MEYER AUS SPEYER (Anm. 46), S. 163 korrigiert in *ludo*. Die Lesart der Handschrift scheint mir jedoch zufriedenstellend, denn sie nimmt die Idee des Refrains auf.

66 MEYER AUS SPEYER (Anm. 46), S. 164, notiert in seinem kritischen Apparat „*Quicquid agant alii*: Wohl ein Zitat“. VOLLMANN (Anm. 48) weist auf die Parallele mit CB 215, 2, 5–8 (allerdings nur im Kommentar zu diesem letzteren Gedicht, S. 1244). Jakob WERNER wies in einer handschriftlichen Notiz in seinem Sonderdruck von MEYERS Aufsatz auf Juvenal, „Sermo“ 1, v. 25, *Quicquid agunt homines* (Universität Zürich, Bibliothek Mittellatein, Signatur Vari 38).

67 In der Handschrift *deorum*, von MEYER AUS SPEYER (Anm. 46), S. 163, in *decet* korrigiert.

3. Ich brenne für eine vorzügliche Jungfrau
und meine Liebe zu ihr wächst täglich,
die Sonne steht im Zenit und auch ich werde nicht lau.
4. Überaus erfreulich ist es, mit dem Mädchen zu kosen,
und ihr Herz ist frei von Galle.
Die Küsse, die sie schenkt, sind süßer als Honig.
5. Ich scherze mit Cäcilia – keine Angst!
Ich bin gewissermaßen der Beschützer ihres zarten Alters,
damit die Lilienblüte ihrer Reinheit nicht verblüht.
6. Sie ist eine Blume: eine Blume zu brechen ist nicht ungefährlich!
Ich lasse die Traube wachsen, bis sie reif ist.
Die Hoffnung lässt mich leben in der Freude über das, was kommen wird.
- [6a. Warum toben so gegen mich Venus und Cupido?
Warum erfüllt so die Lust mein Herz?
Ich weine so, wie Dido, die bedauernswerte, geweint hat.]
7. Ich bin eine Jungfrau mit den Jungfräulein, verschmähe aber die Befleckten;
die Hure wie die verheiratete Frau ist mir immer zuwider,
denn sie empfinden schändliche Begierde.
8. Gleich, wie es die anderen halten, wir, Jungfrau, wollen es so machen,
dass wir kosen, wie es sich schickt.
Beide sind wir jugendlich unverdorben – und genauso wollen wir scherzen.
9. Ich will nichts weiter, als mit ihr scherzen, dass heißt, sie anschauen,
selbst mit ihr sprechen, sie berühren und auch küssen.
Das fünfte, das Tun, sollst du nicht argwöhnisch vermuten!

Zuerst eine textkritische Anmerkung: Strophe 6a wurde von MEYER als unecht in eckige Klammern gesetzt. Dem ist zu folgen, denn sie hat einen etwas unterschiedlichen Reim (nur am Versende und nicht wie die restlichen in der Zäsur), außerdem unterbricht ihr Inhalt den Gedankengang.

Carsten WOLLIN hat neulich eine Interpretation dieses Gedichtes vorgelegt,⁶⁸ hier möchte ich nur auf wenige für unseren Gegenstand relevante Aspekte hinweisen.

Das Gedicht ist umrahmt von zwei Bezügen auf antike erotische Dichtung, in der ersten Strophe auf Ovid, ‚Metamorphosen‘ 5, 366–369, und in der letzten auf Horaz, ‚Oden‘ 2, 4.⁶⁹ Zuerst wird die allumfassende Kraft der Liebe, die Götter und Menschen beherrscht, herausgestellt (Str. 1–2). Auch das Ich ist in ein Mädchen verliebt (Str. 3), dessen Küsse es genießt (Str. 4). In der zentralen Strophe wird das Motiv des Gedichtes formuliert: Das Ich ist verliebt in Cecilia und spielt – *ludo*, mit erotischen Konnotationen – mit ihr, schützt aber ihre Jungfräulichkeit. Dieses Thema wird im Refrain angekündigt, in dem die Keuschheit des Ich und der Frauen, mit denen es zu tun hat,

⁶⁸ WOLLIN (Anm. 59), S. 292–302.

⁶⁹ Dazu WOLLIN (Anm. 59), S. 293 u. 295.

betont wird, allerdings mit einer auffälligen Wortschöpfung, *virgino*, um sogleich eine erotische Beziehung anzudeuten, in der es nur nicht zum letzten Schritt kommt. In den Strophen 6 bis 9 wird dieses Motiv entwickelt: Das Ich wartet auf ein künftiges Glück (6), es findet nur am Umgang mit Jungfrauen Freude (7). In Strophe 8 wendet es sich an das Mädchen und fordert es auf, nur erlaubte Spiele zu treiben. In der letzten Strophe zählt es die fünf Liebesstufen auf: Bis zur vierten geht es, vor der fünften macht es halt. Das Gedicht hat einen ironischen Unterton, der durch die Inkongruenz zwischen der am Anfang markierten Allmacht der Liebe und den folgenden Beteuerungen, das Ich sei in der Lage fast bis zum Ende zu gehen und dann Halt zu machen, entsteht. Dieses Motiv wird von Andreas Capellanus, *De amore*, 1. Buch, Dialog *Loquitur nobilior nobiliori* als *amor purus* bezeichnet: Dies dürfte ein Beispiel für die Aufnahme von Motiven der Liebeslyrik durch Andreas und vielleicht auch ein weiteres Zeugnis für die Verbreitung von *Amor habet superos* sein.⁷⁰ Dass diese Zurückhaltung unmöglich sei, wird in antiken und mittelalterlichen Sprichwörtern formuliert.⁷¹ Der ironische Ton in *Amor habet superos* wird in CB 88 aufgenommen und vertieft.

Ich gebe Text und Übersetzung des Gedichtes nach der Edition von VOLLMANN wieder:

1. *Ludo cum Cecilia, nichil timeatis!*
sum quasi in custodia fragilis etatis,
ne marcescant lilia sue castitatis.
2. *Tantum volo ludere tantum contemplari,*
presens volo tangere, tandem osculari.
quintum, quod est agere, noli suspicari!
3. *Non est florem tangere, – non est res segura!*
unam sino crescere, donec sit matura.
spes me facit crescere letum re versura.
4. *Gratus super omnia ludus est puelle,*
et eius precordia omni carent felle;
sunt que prestant basia dulciora melle.
5. *Amor trahit superos molliori nexu,*
rigidos et asperos duro frangit flexu,
capitur rinoscerus virginis amplexu.
6. *Amor trahit superos Iovem amat Iuno,*
motus prebens etheris imperat Neptuno,
Pluto premens inferos mitis est hoc uno.

⁷⁰ Das Alter von beiden Texten ist unsicher. Doch sogar nach KARNEINS Datierung von *De amore* in die Jahre 1180–1190 müsste *Amor habet superos* älter sein, wenn die Handschrift, wie mir scheint, um die Mitte des 12. Jahrhunderts zu datieren ist.

⁷¹ WOLLIN (Anm. 59), S. 297.

7. *Ludo cum virginibus, horreo corruptas,
et cum meretricibus simul odi nuptas,
nam in istis talibus turpis est voluptas.*

8. *Quicquid agant alii, ergo nos ludamus,
et quem decet fieri ludum faciamus.
ambo sumus teneri tenere ludamus.*

9. *Iove cum Mercurio Geminos tenente
et a Libra Venere Martem expellente
nata est Cecilia, Tauro iam latente.*

10. *Natus ergo pariter sub eisdem signis
par pari coniunctus sum legibus benignis:
par par pari ignibus par accendet ignis.*

11. *Si valeret Zeuxis istam contemplari,
pictura Tyndaridem volens imitari,
satis quinque cederent huic exemplari.*

12. *Mercurius si cerneret, qua beor, amicam
numquam nata Fronesi scanderet lecticam,
sed illam querens coniugem relinqueret anticam.*

13. *Solus solam diligo, sic me sola solum,
non est, cui liceat immiscere dolum –
non in vanum variant nostra signa polum.*

14. *Obicit „ab alio forsitan amatur“,
et que semel dixerim, ita refellatur
sed, ut dictum maneant, mox determinatur.*

15. *Est hoc verbum ‚diligo‘ verbum transitivum,
nec est, per quod transeat, nisi per passivum.
ergo, cum nil patitur, nil valet activum.*

16. *Qui vult scire diem hanc: hec est Maio dena,
in qua virgo passa est. o quam dulcis pena! –
his ad presens pultibus gaudeat hec cena!*

Übersetzung:

1. Ich scherze mit Cäcilia – keine Angst!
Ich bin gewissermaßen der Beschützer ihres zarten Alters,
gebe acht, dass die Lilienblüte ihrer Reinheit nicht verblüht.

2. Ich will nichts weiter, als mit ihr scherzen, sie anschauen,
ihr nahe sein, sie berühren und auch küssen.
Das fünfte, das Tun, sollst du nicht argwöhnisch vermuten!

3. Es wäre nicht recht, die Blume zu brechen – und auch nicht ungefährlich!
Sie, die Einzigartige, lasse ich wachsen, bis sie reif ist.
Die Hoffnung lässt auch mich erstarken in der Freude über einen Wandel der Dinge.

4. Überaus erfreulich ist es, mit dem Mädchen zu kosen,
und ihr Herz ist frei von Galle.
Das, was ihre Küsse schenken, ist süßer als Honig.
5. Amor zieht die Himmlischen am weichen Flechtband hinter sich her,
die Unnachgiebigen und Widerspenstigen beugt er mit hartem Ringergriff;
selbst das Einhorn lässt sich fangen, wenn eine Jungfrau es umarmt.
6. Amor hat die Himmlischen am Zügel: Juno liebt Jupiter,
Amor erschüttert den Äther und beherrscht Neptun,
Pluto, der Tyrann der Unterwelt, wird allein durch Amor weich gestimmt.
7. Ich scherze mit den Jungfräulein, verschmähe aber die Befleckten;
die Hure wie die verheiratete Frau ist mir immer zuwider,
denn sie empfinden schändliche Begierde.
8. Gleich, wie es die anderen halten, wir wollen scherzen
und kosen, wie es sich schickt.
Beide sind wir jugendlich unverdorben – und genauso wollen wir scherzen.
9. Als Jupiter und Merkur (Vollmann: Mars) im Zeichen der Zwillinge standen
und Venus den Mars aus dem Sternbild der Waage verjagte,
wurde Cäcilia geboren – der Stier war schon nicht mehr zu sehen.
10. Mit ihr zusammen unter dem gleichen Sternzeichen geboren,
bin ich nach den Schicksalsgesetzen, die mir gewogen, von gleich zu gleich mit ihr verbunden.
Es ist angemessen, dass unter denselben Sternen gleiches geboren werde: Gleiches Feuer wird sie
entflammen.
11. Könnte Zeuxis sie schauen,
wenn er daran geht, Tyndareus' Tochter im Bilde darzustellen,
dann würden gewiss fünf Modelle diesem einen Platz machen müssen.
12. Hätte Merkur die Freundin, die mein Glück ist, erblickt,
hätte niemals die Tochter der Phronesis das Tragbett bestiegen,
vielmehr hätte er sie zur Frau haben wollen und die vorige aufgegeben.
13. Ich liebe nur sie, sie ebenso nur mich.
Keiner darf sich in betrügerischer Absicht einmischen –
nicht umsonst zieren unsere Sterne gemeinsam den Himmel.
14. Einwand: „Vielleicht wird sie von einem anderen geliebt“,
so dass, was ich eben sagte, auf diese Weise widerlegt würde.
Damit jedoch das Gesagte seine Gültigkeit behalte, ergeht unverzüglich die definitive Sentenz:
15. Das Verbum ‚ich liebe‘ ist ein transitives Verb;
es gibt jedoch keine transitive Funktion ohne Objekt, das die transitive Tätigkeit erleidet.
Wo demnach kein erleidendes Objekt ist, bleibt das Aktiv wirkungslos.
16. Wer den Tag wissen will: Es war an einem 10. Mai,
an dem die Jungfrau dem Leiden überantwortet wurde – o welch süße Marter ! –
An den von mir aufgetragenen Gerichten möge sich diese Tischgesellschaft vorläufig gütlich tun.

Das Lied ist im Codex Buranus durch das Layout als Einheit zu erkennen. Es beginnt auf fol. 37r, ungefähr auf der Seitenmitte, mit dem ersten Wort – wie in den vorange-

henden Gedichten – graphisch deutlich herausgestellt (rote Initiale L über drei Zeilen, die darauffolgenden Buchstaben u-d-o in Auszeichnungsschrift). Den Anfang jeder Strophe markiert ein roter Buchstabe. Das Gedicht füllt fol. 37v aus und endet in der zweiten Zeile von fol. 38r, es ist nicht neumierte.⁷² MEYER AUS SPEYER äußerte aber die Vermutung, dass diese Gestaltung von CB 88 (das er als c. 61 in Johann Andreas SCHMELLERS Edition kannte)⁷³ ein Irrtum des Schreibers sei. Den ersten Teil (Strophen 1–8) erkannte er als eine abweichende Fassung von ‚Amor habet superos‘, den zweiten Teil (Strophen 9–16) interpretierte er als dessen Parodie, denn er ist im rhythmischen Aufbau dem älteren Text sehr ähnlich (ungewöhnliche Strophen mit drei Vagantenzeilen und Endreim, im zweiten Teil allerdings ohne Zäsuren) und knüpft durch die Wiederholung des Namens Cecilia ausdrücklich daran, während die Aussage von ‚Amor habet superos‘ – das Ich würde mit dem Mädchen liebkosen, ohne zum *actus* zu kommen – umgekehrt wird. MEYER vermutete weiter, dass das ältere Lied und seine Parodie auf demselben Blatt geschrieben gewesen seien und dass ein Schreiber sie irrtümlich für ein einziges Lied gehalten habe. Dieser Einschätzung folgte Paul LEHMANN in seiner Monographie über Parodie, denn sie hatte einiges für sich.⁷⁴ Im Codex Buranus finden sich nämlich bisweilen kleine Textkonglomerate, in denen der Schreiber die einzelnen Texte nicht graphisch voneinander abgesetzt hat. Ob er (oder ein Auftraggeber oder Redaktor) dabei die gemeinsame Rezeption einer solchen Textgruppierung plante, oder doch lediglich vergaß, die einzelnen Lieder voneinander abzusetzen, muss in jedem einzelnen Fall diskutiert werden.⁷⁵ Hinzu kommt, dass CB 88 von den zwei Hauptschreibern des Codex Buranus geschrieben wurde und dass der Wechsel in den Händen gerade an der Stelle erfolgt, wo der erste Teil zu Ende geht.

Die Entdeckung von ‚Iove cum Mercurio‘ in der Handschrift aus St. Martial in Paris hat gezeigt, dass auch im zweiten Teil ein früheres Lied zitiert wird, und zwar in einer abweichenden Fassung mit vier Strophen mehr als in der Pariser Handschrift. Es spricht einiges dafür, in diesen Strophen einen späteren Zusatz zu sehen. Strophen 11 und 12 unterbrechen nämlich den Gedankengang von ‚Iove cum Mercurio‘, denn sie stehen zwischen der Feststellung eines gleichen Horoskops und den Folgen daraus.

⁷² Ein Digitalisat des Codex Buranus in sehr guter Qualität kann auf der Website der Bayerischen Staatsbibliothek eingesehen werden: http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00085130/image_1

⁷³ Carmina Burana: lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benedictbeuren auf der Königlichen Bibliothek zu München, hrsg. v. Johann Andreas SCHMELLER, Stuttgart 1847 (mehrmals nachgedruckt).

⁷⁴ Paul LEHMANN, Die Parodie im Mittelalter, 2. korr. und erw. Edition, Stuttgart 1963 (1. Ed. 1923), S. 126–127, stellt das Lied nur vor, ohne weiterführende Interpretation.

⁷⁵ Dazu s. die eingehende Diskussion in Carmen CARDELLE DE HARTMANN, Parodie in der Sammlung. Eine parodistische Nachbarschaft in den Carmina Burana (CB 89–90), in: Seraina PLOTKE/ Stefan SEEGER (Hgg.), Parodie und Verkehrung. Formen und Funktionen spielerischer Verfremdung und spöttischer Verzerrung in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Encomia Deutsch 3), Göttingen 2016, S. 45–71.

Der ältere Text hat mit der Determinatio ein stimmiges Ende, in dem mit dem *ut*-Nebensatz der Inhalt der Sentenz wiedergegeben wird. Die in CB 88 folgenden Strophen 15 und 16 setzen eigentlich den Gedankengang vom ersten Teil von CB 88 fort, obwohl sie, wie der zweite Teil, keinen Reim im Anvers aufweisen. ‚Iove cum Mercurio‘ wurde demnach absichtlich mit ‚Amor habet superos‘ zusammengeführt und so ergänzt, dass daraus ein neues Lied entsteht. Auch der erste Teil weist einige wichtige Abweichungen vom Text der Florentiner Handschrift auf, die für ein planvolles Vorgehen sprechen. Am auffälligsten ist wohl das Weglassen des Refrains von ‚Amor habet superos‘, vermutlich damit der neue Text mit der Melodie von ‚Iove cum Mercurio‘ gesungen werden konnte.

Als erstes ist es jedoch notwendig, die Unterschiede zwischen den drei Texten genauer zu fassen und zwischen Fehlern, für die Interpretation irrelevanten und aussagekräftigen Varianten zu unterscheiden. In CB 88 gibt es einige eindeutige Fehler: *nolo* statt *noli* in 2, 3; *Iouem* statt *Ioue* in 9, 1; *revelatur* in 14, 2 statt *refellatur* wie in ‚Iove cum Mercurio‘ 4, 2; *iam* statt *nunc* in Str. 9, 3;⁷⁶ sowie die unverständlichen *maior dea* in 16, 2 (*Maio dena* ist eine plausible Korrektur, die bereits SCHUMANN von der älteren Literatur übernahm) und *pluribus* in 16, 3 (die Korrektur *pultibus*, auch sie sehr plausibel, stammt laut Angabe von SCHUMANN in seinem kritischen Apparat von Wilhelm HERAEUS).⁷⁷ Die meisten Fehler kumulieren sich in den Strophen 11 und 12, die im Codex Buranus (fol. 37v) unverständlich sind:

*Si ualet Zephirus ista contemplari
aurora tyndaridem uelles imitari
satis quinque cederent huic exemplari.*

*Si futuram cerneret cum beor amicam,
non dotata Phronesi cederent lecticam,
si illam querens coniugem relinquer antiquam.*

Die Konjekturen, mit denen der Text dieser Strophen wieder verständlich wurde, gehen in Str. 11 vor allem auf SCHUMANN, in Str. 12 auf VOLLMANN zurück; sie sind alle plausibel. Die für die Interpretation wichtigen Bezüge auf Cicero, ‚De inventione‘, 2, 1–3 in Str. 11 und auf Martianus Capella, ‚De nuptiis Mercurii et Philologiae‘, in Str. 12 sind im überlieferten Text des Buranus durch die Anspielungen auf Tyndareus’ Tochter (Helena) und die fünf Modelle, die ihr weichen müssen, in Str. 11 sowie die Nennung von Phronesis und dem Tragbett (*lecticam*) gesichert.⁷⁸ Ich komme in der Interpretation auf diese intertextuellen Bezüge zurück. Die Fehler von CB 88 können bereits in der Vorlage gestanden haben, doch ist es auffällig, dass alle bis auf einen in dem zweiten, von h2 geschriebenen Abschnitt stehen. SCHUMANN, der die Arbeit beider Schreiber auf-

⁷⁶ Wie EADE gezeigt hat, ist *iam* astrologisch und astronomisch nicht sinnvoll (s. oben S. 319–320).

⁷⁷ SCHUMANN (Anm. 47), S. 82.

⁷⁸ Dazu s. VOLLMANN (Anm. 48), S. 1056–1057, in ‚De nuptiis‘ 2, 143 heißt es *conscendere lecticam*.

merksam untersuchte,⁷⁹ konnte feststellen, dass h1 wohl sehr gut Latein konnte und aufmerksam arbeitete, während h2 häufig Fehler machte. Um die Qualität der Vorlage zu beurteilen, müssen wir deshalb vom Text von h1 ausgehen, der zeigt, dass sie wohl weitgehend korrekt war; vielleicht hatte sie bereits einige Fehler in den Strophen 11 und 12, deren Anspielungen den Sinn für die Schreiber verdunkelten.

Im Text sind ferner zahlreiche Varianten zu beobachten, die sich vor allem im ersten, vom aufmerksamen Schreiber h1 erstellten Abschnitt finden. Hier liegt die Vermutung nahe, dass diese Varianten nicht bei der Niederschrift des Buranus, sondern im Prozess der Überlieferung entstanden sind, zumal einige sich besser durch eine mündliche Weitergabe des Liedes erklären lassen. Vielfach ändern sie den Wortlaut, ohne die Aussage wesentlich zu verändern: *custodia / in custodia* (1, 2 / 5, 2, ich gebe in Klammern zuerst Strophe und Zeile von CB 88, dann von ‚Amor habet superos‘ oder ‚Iove cum Mercurio‘) *tangere* statt *frangere* (3, 1 / 6, 1), *versura / ventura* (3, 3 / 6, 3), *caerent omni / omni caerent* (4, 1 in beiden Liedern, durch die Umstellung entsteht in CB 88 ein Hiat an der Zäsur); *miro / duro* (5, 2 / 2, 2); *par pari / pari par* (10, 2 / 2, 2); *accendit / accensus* (10, 3 / 2, 3). In weiteren Varianten ist der Text von ‚Amor habet superos‘ in der Florentiner Handschrift stimmiger: *unam sino crescere, donec sic matura* (CB 88, 3, 2) ist zwar eine grammatikalisch und inhaltlich korrekte Aussage, doch ist das Gleichnis in der Florentiner Handschrift (*uvam sino crescere, donec sic matura*) stimmiger, eine Verlesung von *uvam* in *unam* gut zu erklären; *motu<s> premens efferos imperat Neptuno* (1, 2 in ‚Amor habet superos‘) ist inhaltlich passend (Neptun bewirkt ja Meeresstürme mit gefährlichen Wellen), *motus prebens etheris imperat Neptuno* in CB 88, 6, 2 hingegen passt nicht zum Wirkungsbereich des Gottes und bricht das Reimschema im Anvers. Einige weitere Varianten von CB 88 schaffen Wiederholungen: *tantum volo ludere, tantum contemplari* führt gegenüber *volo tantum ludere, id est contemplari* (2, 1 / 6, 1) eine Anapher ein; dasselbe gilt für *non est florem tangere, non est res segura* gegenüber *flos est, florem frangere non est res segura* (3, 1 / 6, 1); in derselben Strophe *spes me facit crescere* (3, 3) parallel zu *unam sino crescere* (3, 2) statt *spes me facit vivere* (6, 3 in ‚Amor habet superos‘); in Str. 5 und Str. 6 von CB 88 wiederholt sich der Anvers *Amor trahit superos*, während in ‚Amor habet superos‘ dieser Halbvers in Str. 2 zu *Amor trahit teneros* variiert wird, was inhaltlich befriedigender ist; *par par pari ignibus* (10, 2) ist auch weniger passend als *paribus est* in ‚Iove cum Mercurio‘ (2, 2) und dürfte als Parallel zu *par pari* im vorherigen Vers entstanden sein. Solche Varianten, die den Text regelhafter, vorhersehbarer machen, sind am besten durch eine mündliche Überlieferung zu erklären. Wie alle in diesem Abschnitt besprochenen Varianten sind sie aber keine Fehler, die ein kluger Schreiber wie h1 hätte erkennen und beseitigen können.

⁷⁹ Otto SCHUMANN, Einleitung. Die Handschrift der Carmina Burana, in: Carmina Burana. 2. Band. Kommentar. 1. Einleitung (Die Handschrift der Carmina Burana). Die moralisch-satirischen Dichtungen, mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm MEYERS hrsg. v. Alfons HILKA/ Otto SCHUMANN, Heidelberg 1930 (ND Heidelberg 1961), S. 3*–96*, hier S. 13*–27*.

V CB 88: Eine Interpretation

Die relevanten Veränderungen sollen nun im Kontext einer Interpretation von CB 88 als eigenständigem Gedicht kommentiert werden. Der Beginn, *ludo cum Cecilia*, gibt das Thema an: die Beziehung zwischen dem Ich und Cecilia, die durch den vieldeutigen Begriff *ludere* („spielen“) bezeichnet wird. CB 88 ist genauso wie „Amor habet superos“ ein ironisches Gedicht. Die Ironie basiert darin auf der Mehrdeutigkeit von *ludus* und *ludere* und auf der dadurch entstehenden Inkongruenz, dass dessen eine Bedeutung („Liebesspiel“) mit der am Anfang behaupteten, vom Dichter geschützten Jungfräulichkeit der Cecilia kaum kompatibel ist.

Ludere wird häufig für das erotische Spiel und den Geschlechtsakt verwendet (*veni mecum ludere* lockt die Schäferin den Studenten in CB 90) und diese Bedeutung drängt sich am Beginn eines Liedes, in dem ein Frauenname genannt wird, auf, doch wird sie vom Ich zurückgenommen: Die Hörer sollen nichts fürchten, denn das Mädchen und ihre Keuschheit seien in seiner Obhut. Strophe 2 relativiert diese Aussage aber gleich wieder: Zwischen beiden gebe es durchaus ein erotisches Liebesspiel, in dem nur der letzte Schritt, der *actus*, ausgespart bleibe. *Ludere* wird in dieser Strophe allerdings so verwendet, dass eine andere Bedeutung des Wortes hier besser angedeutet wird, nämlich das scherzhafte Sprechen. Dies zeigt ein Vergleich beider Gedichte. In „Amor habet superos“ lautet Strophe 9:

*Volo tantum ludere, id est, contemplari,
presens loqui, tangere, tandem osculari;
quintum, quod est agere, fuge suspicari*

Das Spiel ist hier eindeutig ein Liebesspiel, durch das ‚id est‘ wird es mit den folgenden Verben – betrachten, reden, berühren und küssen – spezifiziert. Anders in CB 88, 2:

*Tantum volo ludere, tantum contemplari,
presens volo tangere, tandem osculari.
quintum, quod est agere, noli suspicari*

Hier wird *ludere* nicht erläutert und es fügt sich durch die Anapher von *tantum* in die Aufzählung der *lineae amoris* ein. Die fünf Stufen der Liebe sind seit der antiken Literatur ein häufiges Thema und sie können ein wenig variieren, es ist nicht selten, dass eine abgeändert, weggelassen oder hinzugefügt wird.⁸⁰ Wenn wir aber „Amor habet

⁸⁰ Es gibt eine reiche Literatur, in der die Belege gesammelt werden, s. WOLLIN (Anm. 59), S. 295. Die Allgegenwärtigkeit des Motivs erlaubt es nicht, genaue Quellen zu präzisieren, und diese Suche wäre auch kaum sinnvoll. Dass die Verführung schrittweise geschehen soll, muss man nicht aus Büchern lernen. So wird die in den USA verwendete Metapher, in der der Fortschritt in einer erotischen Beziehung mit den vier *bases* des Baseball umschrieben wird (wobei das *home run* dem lateinischen *actus* oder *factum* entspricht), kaum von der antiken Literatur inspiriert sein.

superos‘ als Orientierung nehmen, sehen wir, dass *ludere* an die Stelle des *loqui* tritt, es bezeichnet also das scherzhafte Sprechen (auch dies eine übliche Verwendung). Die nächsten zwei Strophen (3 und 4) unterstreichen die Unschuld des Spiels, während die darauffolgenden 5 und 6 die Andeutung einer erotischen Liebe wieder aufrufen: Die Liebe beherrscht und führt alle, die Willigen und die Unwilligen, sogar die Götter. Es folgt jedoch eine erneute Wendung, denn das Ich betont in der nächsten Strophe seine Selbstbeherrschung, als wäre es eine Ausnahme: Er meide Prostituierte und verheiratete Frauen, er spiele lediglich mit den Jungfrauen.

Das Thema des Spiels wird in Strophe 8 wieder aufgenommen, in der es in jedem Vers an der prominenten letzten Stelle genannt wird: *ludamus* / *ludum faciamus* / *ludamus*. Hier stellt sich die Frage, wer in dem Gedicht eigentlich angesprochen wird. Eindeutig ist es nur in 8, 3, wo mit *ambo sumus tenere, tenere ludamus*, Cecilia und das Ich gemeint sind. In VOLLMANNs Verständnis richten sich die direkten Anreden (*nichil timeatis* in Str. 1, *ludamus* in Str. 8, *gaudeat hec cena* in Str. 16) an drei verschiedenen Hörer oder Hörerkreise: zuerst die Familie oder die Freunde von Cecilia, dann Cecilia selbst, zuletzt die Gruppe der Anwesenden. Doch gibt es eine einfachere Erklärung. Es handelt sich um ein Lied, das für den Vortrag gedacht ist: Die Tischgemeinschaft, die sich an den aufgetragenen Gerichten erfreut, kann im eigentlichen Wortsinn eine Gruppe meinen, die Essen und Vortrag genießt, oder metaphorisch auf Zuhörer verweisen, die sich am vorgetragenen Lied erfreuen. Der Dichter von CB 88 hat wohl eine Gruppe in seiner Lebenswelt angesprochen, die mit ihm die Kenntnis der zwei älteren Lieder teilte und deshalb sein parodistisches Spiel erkennen konnte. Beim Vortrag hat er aber das Ich als Rolle angenommen – so wie später jeder weitere Sänger – und in dieser Rolle sein Publikum mit *ergo nos ludamus* (8, 1 statt *virgo, sic agamus* im älteren Text, das eindeutig nur Cecilia anspricht) in sein Spiel eingebunden. Das *ludere* bezeichnet hier gleichzeitig das Dichten des Autors (auch dies eine mögliche Bedeutung des Wortes), den Vortrag des Sängers und intratextuell das scherzhafte Sprechen mit dem Mädchen. An dieser Stelle leitet es nämlich die nächsten Strophen ein: In ihnen erweist sich der Dichter als *poeta doctus*, während das Ich im Gedicht Cecilia als *poeta doctor* anspricht.

Im ersten Teil des Gedichtes gibt es eine einzige gelehrte, aber gut verständliche Anspielung auf die Götter in Strophe 6, im zweiten Teil wird ostentativ Gelehrsamkeit gezeigt. Zuerst kommt das geraffte Horoskop, das oben besprochen wurde (Strophen 9 und 10).⁸¹ In den zwei folgenden, gegenüber der Vorlage eingefügten Strophen, preist das Ich die Schönheit und Klugheit des Mädchens. Dies geschieht zuerst durch die Anspielung auf eine Anekdote, die Cicero in ‚De inventione‘ erzählt: Um ein Bild von Helena zu malen, wählte der Maler Zeuxis fünf Frauen, deren Vorzüge er kombinierte. Wenn aber Zeuxis Cecilia gekannt hätte, hätte sie ihm als Modell genügt. In Strophe 12 wird auf die Rahmenhandlung von ‚De nuptiis Mercurii et Philo-

81 S. 229–230

logiae' angespielt: Philologia ist die Tochter der Phronesis und besteigt das Tragbett für ihre Hochzeit mit Merkur. Nun hätte Merkur aber Cecilia der Tochter der Phronesis vorgezogen, hätte er sie nur gekannt. Das Thema des gleichen Horoskops wird in Strophe 13 wieder aufgenommen, in Strophe 14 findet sich die kleine Disputation um die Treue der Geliebten wieder. Strophe 15 treibt das im Mittelalter beliebte Spiel mit den erotischen Konnotationen von grammatikalischen Fachtermini: Das Verb ‚lieben‘ sei transitiv, aber um transitiv sein zu können, verlange es ein Objekt, das die von Verb ausgedrückte Handlung des Subjekts erleide (*patitur*). Mit diesem Verb wird ein anderer Diskurs evoziert, nämlich die Hagiographie, in der es das Leiden der Märtyrer bezeichnet. In der letzten Strophe wird die Frage nach dem Datum aufgeworfen. Der Hörer oder Leser denkt zuerst an den Geburtstag, von dem nur die Position einiger Planeten mitgeteilt wurde. Aber der nächste Vers macht klar, dass es sich um den Tag handelt, an dem die Jungfrau „die Handlung erlitt“. Dass die Defloration mit einer für hagiographische Texte charakteristische Wendung ausgedrückt wird, verstärkt die Ironie. Mit dieser Pointe wird das Spiel mit der Mehrdeutigkeit von *ludere* beendet: Das Spiel hat also doch die letzte Stufe erreicht, Liebe auch das Ich beherrscht und geführt, die anfängliche Behauptung, es würde Cecílias Keuschheit hüten, zunichte gemacht.

CB 88 ist eine Parodie, aber nicht im zweiten Teil in Bezug auf den ersten, sondern als Ganzes in Bezug auf seine Vortexte. Formal verfährt sie äußerst raffiniert: ‚Amor habet superos‘ wird durch die Umstellung der Strophen, durch kleine Veränderungen im Text und die Ergänzung mit ‚Iove cum Mercurio‘ zuerst in seiner Ironie verstärkt, dann durch die Ergänzung der letzten Strophe in seiner Aussage verkehrt; ‚Iove cum Mercurio‘ wird in seinem Wortlaut nicht verändert, aber durch seine Rekontextualisierung in eine neue Funktion, diejenige der belehrenden und gleichzeitig verführenden Rede, überführt – für die hier angewendete parodistische Strategie habe ich an anderer Stelle die Bezeichnung ‚Verschiebung‘ vorgeschlagen.⁸²

Ein letzter Punkt scheint mir für die Interpretation des Gedichtes relevant, nämlich die Identität des Ich. Es sagt von sich, dass es Cecilia in seiner Obhut hat. Die Beispiele, die es für sein Scherzen mit ihr gibt, sind aus Schultexten entnommen (‚De inventione‘, ‚De nuptiis‘), greifen Fachwissen aus den zwei Artes Grammatik und Astronomie/Astrologie auf oder evozieren eine Praxis des Unterrichts, die Disputation. In der letzten Strophe zeigt sich das Ich als Kleriker, der mit hagiographischen Texten vertraut ist. Es entsteht so das Bild eines klerikalen Lehrers, der mit der Ausbildung eines intelligenten Mädchens beauftragt ist. Damit soll nicht gesagt werden, dass der Dichter von CB 88 biographisch diesem Profil entsprochen hätte, sondern dass er im Gedicht diese Rolle schafft. Meines Erachtens verweist diese Rolle auf die Lebenswelt

⁸² Verkehrung und Verschiebung als Strategien der Parodie habe ich an anderer Stelle diskutiert: Carmen CARDELLE DE HARTMANN, Parodie in den Carmina Burana (Mediävistische Perspektiven 4), Zürich 2014, S. 17–28.

des Autors und gibt so dem Gedicht eine satirische Pointe. Wie oben diskutiert wurde, hat zuletzt Carsten WOLLIN überzeugend dafür argumentiert, dass sowohl ‚Amor habet superos‘ als auch ‚Iove cum Mercurio‘ dem Kreis um Abaelard zuzuschreiben seien (wenn nicht gar Abaelard selbst). Der Dichter von CB 88 zitierte beide Texte und dichtete sie um, so dass eine kleine Handlung entsteht, die an die Beziehung von Abaelard und Heloisa erinnert. Damit dieser satirische Bezug wirksam sein konnte, muss CB 88 in einem Kreis entstanden sein, der geographisch und chronologisch nicht weit von dem Geschehen entfernt war, und wohl vor Abaelards Tod, als die Pointe ihn und seine Anhänger noch treffen konnte.

Zum Schluss möchte ich vorschlagen, dass es in CB 88 eine weitere parodistische Ebene gibt, allerdings im Bewusstsein davon, dass es mindestens einen gewichtigen Einwand gegen diesen Vorschlag gibt. Der Name Cecilia – der kein topischer Name in der Dichtung ist, wie etwa Helena oder Flora – kann in ‚Amor habet superos‘ eine lebende, dem Kreis des Dichters bekannte Person bezeichnet haben. Nun ändert der Dichter von CB 88 die Aussage des Liedes, behält aber den Namen Cecilia bei, versetzt ihn an eine prominente Stelle am Beginn und wiederholt ihn sogar in der Mitte des Gedichtes. Wenn wir an eine Gruppe von lateinisch gebildeten Klerikern in Nordfrankreich in der ersten Hälfte oder um die Mitte des 12. Jahrhunderts als ersten Hörerkreis von CB 88 denken, könnten diese durch den Namen an Dichter erinnert worden sein, die eine Generation älter als Abaelard waren und in derselben Region wirkten, nämlich Baudri von Bourgueil und Hildebert von Lavardin. Sowohl Baudri als auch Hildebert widmeten einer Tochter Wilhelms des Eroberers namens Cecilia Gedichte, die Nonne, später Äbtissin des Klosters Sainte-Trinité in Caen war.⁸³ Baudri spricht sie in seinem Gedicht als ein geistlicher Vater an, der die Vorzüge der Jungfräulichkeit rühmt, Hildebert schlägt hingegen einen leichteren Ton an und lobt die Schönheit der offenbar noch jungen Nonne (er bezeichnet sie als *puella*), an der seine Augen sich erfreuen, bevor er ihre Keuschheit preist.⁸⁴ Cecalias Name könnte in CB 88 stellvertretend für alle adlige Damen stehen, die am Hof und im Kloster von den nordfranzösischen Dichtern mit Gedichten bedacht wurden. Ihnen gegenüber nahmen die Dichter häufig die Rolle des Lehrers oder Mentors an und widmeten ihnen Texte, die Motive der Liebeslyrik enthalten konnten und gleichzeitig ihre Gelehrsamkeit zur Schau stellten. Letzteres gilt ganz besonders für das carmen 134 von Baudri, ein Gedicht enzyklopädischen Charakters, das er an die Schwester von Cecilia, Adela von Blois,

⁸³ Sehr wenig ist über sie bekannt, außer dass sie als Oblatin ins Kloster kam. Zu ihrer Bildung s. Kimberly A. LoPRETE, *Adela of Blois. Countess and Lord* (c. 1067–1137), Dublin 2008, S. 30–34, weitere kurze Erwähnungen von Cecilia in dieser monumentalen Biographie ihrer Schwester sind über das Namensverzeichnis zu finden.

⁸⁴ Baudri von Bourgueil, c. 136, Ed. TILLIETTE (Anm. 32), Bd. 2, S. 45, und Hildebert von Lavardin, c. 46, Ed. SCOTT (Anm. 41), S. 37. Zum Gedicht von Hildebert s. Peter Dronke, *On reading a poem by Hildebert of Lavardin*, in: Paolo CHIESA/ Anna Maria FAGNONI/ Rossana GUGLIEMMETTI (Hgg.), *Ingenio facilis. Per Giovanni Orlandi* (1938–2007) (Millennio Medievale 111), Firenze 2017, S. 113–122.

schickte.⁸⁵ Wie das Ich in CB 88 präsentierten sich diese Dichter den Damen gegenüber als *poetae docti* und *poetae doctores*, die in ihren Gedichten gelegentlich mit erotischen Zweideutigkeiten spielten. Ein wichtiger Einwand gegen diesen Vorschlag darf allerdings nicht verschwiegen werden: die Gedichte an die Äbtissin Cecilia preisen sie als vorbildliche Jungfrau und sind wesentlich weniger erotisch angehaucht als andere Werke von Hildebert und vor allem von Baudri. Auf wen der Name Cecilia hinweist, kann deshalb noch nicht entschieden werden, aber es dürfte sich lohnen, in der Literatur aus Nordfrankreich weiter zu suchen, und dabei gleichermaßen Ovid-Imitationen in antikem metrischem Gewand, rhythmische lateinische und volkssprachliche Dichtung als literarischen Horizont von CB 88 zu berücksichtigen.⁸⁶

85 Das Gedicht beschreibt die Kammer (*thalamus*) der Gräfin als einen Ort des Wissens: Die Wände zieren Teppiche mit Darstellungen der Geschichte; die Decke ziert eine Himmelskarte, den Boden eine Weltkarte; um das Bett sind Standbilder der Philosophie, der sieben Artes und der Medizin versammelt. Jean-Yves TILLIETTE, *La chambre de la comtesse Adèle: Savoir scientifique et technique littéraire dans le c. cxcvi (134) de Baudri de Bourgueil*, in: *Romania* 102 (1981), S. 145–171, hat das c. 134 als Lehrgedicht bezeichnet, dessen verkürzte Form der Darstellung einer Ergänzung durch den Rezipienten bedarf und deshalb den elitären Charakter dieses von Dichter und Rezipientin geteilten Wissens unterstreicht. Eckart Conrad LUTZ, *Bildung und Gespräch. Mediale Absichten bei Baudri de Bourgueil, Cervasius von Tilbury und Ulrich von Liechtenstein (Scrinium Friburgense 31)*, Berlin, Boston 2012, S. 59–138 sieht in der Lückenhaftigkeit des Inhalts eine Aufforderung zum Gespräch.

86 Der mir unbekannte Gutachter dieses Aufsatzes hat einen weiteren Vorschlag gemacht: Der Name Caecilia könnte übernommen und herausgestellt worden sein, weil nach der Cäcilienlegende die Märtyrerin eine Josephsehe führte. Diese Anspielung würde sich in das irreverente Spiel des Dichters von CB 88 gut fügen. An eine weitere – diesmal sicherlich zufällige – literarische Parallele muss man noch denken: Cecily ist der Name von Jack Worthing's Mündel in Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest* und auch sie wird durch Algernon Moncrieffs verbales *ludere* verführt.